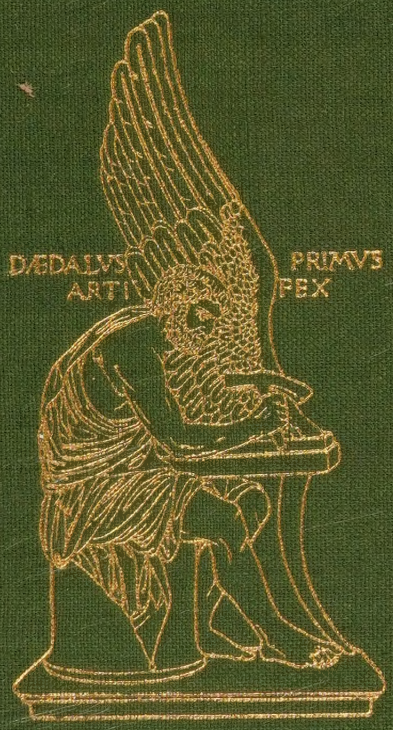
DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO III VOL. III

UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT CHICAGO
801 S. MORGAN STREET
CHICAGO, IL 60607

Digitized by the Internet Archive
in 2024

Tiepolo 600
confrontare

Piot

https://archive.org/details/dedalo-rassegna-darte_1922-1923_3

(V. 25)

N
4
D4
.V.3
PT 3
1922-23
WARE

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA
ANNO · III · MCMXXII-XXIII
VOLUME · TERZO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. – MILANO

SCULTURA, LAPIDARIA, OREFICERIA NEL MESSICO PRECOLOMBIANO [1].

Dirò anzitutto della scultura dei Messicani precolombiani, Nahoa e Maya, che, pur rimanendo nella bizzarra e originale loro concezione, grossolani nella tecnica, incuranti delle proporzioni, rozzi e ingenui nella scelta de' particolari e de' dettagli, trovano qualche riferimento, puramente casuale e che non dà diritto ad ammettere probabili o possibili influenze, con l'arte arcaica degli Egizî o meglio ancora de' popoli Sumero-Accadici. Ma è doveroso constatare fra essi – per quanto sia breve lo spazio di tempo in cui si svolge la loro evoluzione artistica, da noi specialmente osservata e studiata, cioè soltanto dall' arrivo più o meno leggendario degli Azteki nell' altipiano dell' Anahuác, sino alla fine della monarchia loro per opera di Fernando Cortéz (1300-1521) – uno svolgimento rapido, sicuro, ininterrotto da forme più elementari. Da queste, sensibilmente, giungiamo a forme veramente notevoli, più fini e accurate, propriamente artistiche, verso il principio del secolo XVI, in cui la primitiva impronta, che dirò etnica, pur rimanendo incontrastata e indelebile, rende l'opera caratteristica e bella stranamente.

Certo che noi, ammiratori impenitenti – pure in arte antica – delle tradizioni ario-semitiche che sembrano, nell'Ellade, avere raggiunto i limiti della Bellezza, ci sentiamo perplessi, sorpresi, dubbiosi nel giudicare anche le opere migliori della civiltà dei Nahoa e dei Maya e non sappiamo o non possiamo vedervi, talvolta, nulla che spieghi o giustifichi quell'emozione che proviamo pure dinanzi agli ingenui prodotti dell' arte primitiva dei cavernicoli delle epoche neolitica e del bronzo d'Europa, o troppo severamente le riponiamo, con un sorriso d' indulgente compassione, fra quelle di altri popoli semiselvaggi o semibarbari d'America e d'Asia, con la quale – ripeto – si vuol trovare con soverchia facilità punti di contatto o di riferimento. Ma a toglierci ogni diffidenza in proposito, a sottrarci a quest'erronea interpretazione, a metterci infine nelle migliori condizioni di giusto e sereno giudizio, senza prevenzioni, è necessario esaminare pazientemente le migliori opere di quest' arte giunte sino a noi che sono sparse nei principali musei etnografici di Parigi, di Vienna, di Berlino, di Londra, di New York e di Messico.

Parmi consigliabile ancora di non disgiungere la attività artistica di questi popoli dalla loro vita intima e sociale, dalla religione specialmente – per quanto, come osserva il Letourneau, " l'attitudine estetica non sia in rapporto con il grado di sviluppo morale e intellettuale d'una razza " – di conoscerne la mentalità, lo spirito, il genio, pur ammettendo ch'essi, artisticamente, s'accontenta-

TLALOC DIO DELLE ACQUE - MUSEO ETN. DI FIRENZE.

IDOLO IN GLADE VERDE DI SAN CARLOS TAUTEPÉC.

UN TELAMONE DI CHICH'ITZÀ.

LA DEA DI COATLICUE DEL MUSEO DI MESSICO.

TESTE DI CINTEOTL DEA DELLE BIADE - TORINO, MUSEO D'ANTICHITÀ.

rono di copiare dalla natura, senza crear nulla se non i loro idoli mostruosi, in cui, come vedremo, entravano altri elementi; e inoltre di tenere conto dell'influenza dell'ambiente fisico, dei mezzi tecnici e del materiale di lavoro. Infine, di non trascurar di principiare il nostro esame dagli oggetti più semplici e più rozzi su pietre tenere per giungere ai più recenti che l'artista, più sicuro e più accurato, ha scolpito su pietre silicee. E non dimentichiamo che i Messicani furono sprovvisti del ferro – vissero cioè in piena età litica e da poco entrati nell'età del bronzo – e che adoperarono come istrumenti schegge d'*itztli*, ossidiana vitrea, concoide, durissima ma fragile e che con esse tuttavia lavorarono egregiamente il legno, l'alabastro, la *tetzontli* – pietra vulcanica, amigdaloide, porosa, leggera, rossastra – il serpentino, il porfido, il granito, i metalli stessi, il rame, l'argento, l'oro e le leghe di bronzo e di ottone.

Per la difficoltà di scolpire minerali con istrumenti tanto fragili, preferirono la plastica in argilla, in stucco, in cemento; furono quindi migliori fornaciai e ceramisti che scultori, e ciò si constata negli idoli, negli utensili, negli arnesi e specialmente nel vasellame di bellissime forme con patine e vernici colorate a fuoco di notevole interesse per gli studiosi, e di grande valore artistico che, se non giungono a superare gli *huacos* inkasici, possono indubbiamente rivaleggiare con essi.

E per averne un'idea basterà sfogliare i resultati archeologici del primo viaggio di Edoardo Seler al Messico nel *Compt. Rend. de la VII Session du Congrès int. des Amé-*

TERRINA IN LAVA.

CILINDRO IN PIETRA RAPPRESENTANTE IL DIO QUETRALCOATL - MESSICO. MUSEO.

IDOLETTO, AIRONE, ALLIGATORE - SCULT. TOTONAKA.

ricanistes, Berlin 1888 p. 111-145, o il resoconto degli scavi compiuti a Messico, in quest'ultimi anni, pubblicati pure dal Seler nelle *Mittheilungen der Anthrop. Gesellschaft* di Vienna vol. XXX n. 113-137.

Nei bassorilievi, naturalmente, i Messicani raggiunsero resultati veramente notevoli, come p. es., nel tempio di Xochicalco (casa de' fiori) presso Cuernavaca, nel Quauhxicalli di Tizoc, o nella ornamentazione a greche di Mitla, di Palenque, nell'Yucatán, nel Guatemala. Ma questi, strappati da le loro nicchie ove stavano infitti da secoli, ne' templi, ne' palazzi, sigillati nel mistero della loro storia e della loro ragion d'essere, trasportati ne' musei, ben poco o nulla dicono al nostro cuore!

E per questo appunto, ho avuto cura di presentare allo studioso solo un piccolo numero di bassorilievi tra i più caratteristici, e di quelli ove parvemi minore doversi sentire la necessità di vederli in posto.

Non presentano alcun interesse, se non di mera curiosità gli innumerevoli idoli o i vasi di dozzinale lavoro, in *tetzontli* che vediamo ne' principali musei etnografici, come il Tlaloc (*pag. 542*), dio delle acque, del Museo etnografico di Firenze o le teste

COLLARE IN PIETRA (VISTO DI LATO) - OAXACA, MUSEO.

COLLARE IN PIETRA (VISTO DI FRONTE) - MUSEO D'OAXACA.

della dea Cinteotl (*pag. 544*) del Museo d'antichità di Torino, o infine l'idolo in giada verde di S. Carlos Yautepéc (*pag. 542*) della collezione Soluguren, mentre il Xochipilli (dio dei fiori), il Quetzalcoatl (serpente pennuto), la Chalchiuhtlique della collezione Uhde, la sacerdotessa azteka della collezione Christy, " El Indio triste ", il dio del fuoco di Tehuacán, la Couatlicue, e la famosa statua yucateca di Chac Mool, per dir soltanto d'alcune, benchè siano ben lungi dall'essere lavori finiti, hanno un notevolissimo valore etnico, archeologico non solo, ma ancora artistico, tanto più quando si pensi che spesso erano dipinti a smaglianti colori.

I Messicani, nella scultura a grandi dimensioni, non dettero gran prove come gli Egiziani; tutt'al più, si potrà ricordare, tra le sculture maggiori, il famoso idolo della Dea delle acque in orniblenda, lungo ben sette metri, per la larghezza di quasi quattro, del peso di duecentottanta quintali, detto *la piedra de Nezahualcoyótl*, dal nome del celeberrimo monarca di Texcoco, che gli storici assomigliano al famoso sultano delle " Mille e una notte ", Hârûn al Raschîd. Lo segue la testa colossale della dea Coyalxauhqui, sorella del terribile dio della guerra, Uitziloposchtli, in diorite, alta un metro che si trova al Museo Nacional di Messico.

Ma, meritatamente più celebre d'ogni altro, è il grande idolo in basalte grigio-bluastro e feldspato, alto circa tre metri e largo due *(pag. 543)*, scoperto in Messico il 13-VIII-1790 negli scavi della maggior piazza della città. Esso è scolpito da tre parti, poichè lo è anche sotto la base; ciò che dimostra che il monolito, nonostante il suo peso enorme, doveva essere sospeso. Rappresenta la dea Coatlicue (veste di serpi) secondo Alfredo Chavero, e venne illustrato per la prima volta da Leon y Gama [2] che erroneamente lo credette l'immagine della dea Teoyaomiqui (morte nella guerra divina). Egli così ce lo descrive: " L'intera statua forma due figure strettamente unite, e somiglianti in guisa che non si distinguono se non per alcuni particolari segni. La principale rappresentata è il corpo d'una donna, come lo manifestano i petti femminini ivi raffigurati, sopra i quali si vedono quattro palme al di fuori "; veduta di fianco " per mezzo di tali quattro mani si distingue dalla rappresentata alle spalle, non essendovi petti femmini, nè quattro mani, ma soltanto due intere, e di altre due i diti pollici sopra degli omeri quasi uniti con un laccio. Le teste delle due figure sono coperte con una maschera, oppure due quasi simili, le quali appaiono legate con delle fettucce, e dei lacci, che vi si osservano da su in giù, e nei lati. Sopra le mani dell'una e dell'altra figura vi sono certe borse in forma di cucuzze.... Nella cintura della statua vi sono due teschi umani, uno nel davanti, l'altro nel di dietro, l'uno più grande dell'altro ". Una sottana intessuta di grosse serpi avvolgentisi, dà ragione del nome della divinità rappresentata, e massiccie, forti zampe, armate di formidabili unghioni, sostengono il mostro in cui l'orrido e il macabro bene si fondono a rappresentare quell'*elemento di terrore* [3] ch'era il motivo predominante dell'iconografia mitologica dei Messicani, viventi sotto l'incubo di una implacabile religione di sangue e di spavento, di fuoco e d'ombra, da sorpassare quanto di più truce e di più feroce

TESTE IN PIETRA DI ZIMATLÀN (ZAACHILLA) – OAXACA, MUSEO.

TESTE IN PIETRA DI ZIMATLÀN (ZAACHILLA) - OAXACA, MUSEO.

OCELOTI (GIAYUARO) IN LAVA - MESSICO, MUSEO.

abbia potuto inventare la crudele e agitata fantasia de' popoli abitanti la penisola dell'Indo o la Mesopotamia antiche!

Ecco qui poi (*pag. 543*) un telamone in marmo bianco alto m. 1,15 che solleva le forti braccia in atto d'uomo che sostiene un grave peso; la capigliatura è ornata di scaglie embricate, larghi pendenti alle orecchie, e al petto un pendaglio figurante l'*ocelotl* o giaguaro del Messico. Esso è una delle numerose cariatidi che si trovano presso il tempio del Tigre e dello Scudo, tra le grandi e solenni rovine di quella meravigliosa città dei Chani, Chi ch'en Itzá (Yucatán), che nel sec. VI d. C., secondo la Cronaca indigena di Ix Nakuk Pesch, era floridissima e poteva essere considerata il santuario del popolo Maya, come Chólulan, con la sua piramide più grande di quella di Khufu, lo era per le tribù Nahoa. Tali statue erano forse adibite a sostenere tavole votive ai Mani dei defunti; vennero illustrate in un bellissimo studio da E. Seler [4]. La scultura ne è massiccia, rozza, e bene s'adatta alla severità di una necropoli ove rappresentava probabilmente le imagini degli amici e dei parenti del principe Coh e della regina Móo, a cui era stato eretto il tempio votivo, oggi semidistrutto.

Come scultura decorativa, presento (*pagina 543*) un cilindro di pietra alto 60 cm. e largo 98, magnificamente istoriato, rappresentante due serpi guarnite di piume che avvolgono la superficie laterale del blocco e le cui gole s'aprono una contro l'altra. Tali rettili sembrano essere la rappresentazione di Quetzalcóatl (= serpe piumato), il

TLAPANHUEHUETL (TAMBURO): SCULTURA IN LEGNO DI TULA (HIDALGO).

gran dio dell'aria. Verso l'orlo superiore e inferiore corrono, modellate con grande abilità, trecce simboliche lucide e scintillanti. Proviene dal sottosuolo del Teatro nacional di Messico. Ed ecco, per uso di culto, una grande terrina di lava *(pag. 545)*, con un motivo – specie di greca – assai comune nella decorazione dell'epoca, alta cm. 53 e del diametro di 75.

Presso Papantla, non lungi dalla caratteristica piramide a sette piani e tre scalinate, tuttora esistente, benchè in condizioni

disastrose, sono state trovate queste tre sculture d'origine Totonaka (*pag. 546*), un idoletto di 38 cm., un airone di 40 e un alligatore di 48; notevoli per la stilizzazione; il rettile è poi colpito con grande naturalezza in movimento; si tratta certo di motivi ornamentali.

Proveniente dall'antica Cuicatlán (Oaxaca) è il pesante collare o giogo di pietra per schiavi *(pag. 547)*, largo mezzo metro e grosso 12 cm., scolpito a figure simboliche, di lavoro greggio quale s'adattava per il suo uso; egualmente rozze sono le teste *(pag. 549)* appartenenti alla civiltà totonaka, provenienti dall'antica Zimatlán (Zaachillá) alte circa 25 cm., e conservate nel Museo di Oaxaca.

Il Museo di Messico possiede uno de' più preziosi esemplari di scultura in lava, notevolissima, nell'*ocelotl* (giaguaro) (*pagina 550*) lungo m. 2,75 e alto 0,95; lavoro assai accurato, scoperto in Messico. Gli occhi spalancati, la bocca, armata di forti zanne, sembra che ringhi, piccole, rotonde le orecchie rizzate; bene sviluppate le membra muscolose terminanti con robusti artigli. Sul dorso v'è una cavità cilindrica ornata di piume scolpite e di glifi, che serviva per il sacrificatore.

Superiore per delicatezza di tratto è certo il *tlapanhuehuetl* o tamburo (*pag. 551*), alto quasi un metro, scolpito su legno di sabina, meravigliosamente conservato; la figura rappresenta uno zapilote o nibbio *(vultura aura);* proviene dalla famosissima città di Tula (Hidalgo) costruita, secondo la leggenda, dai Tolteki a ricordare la loro mitica patria d'origine.

Una testa di guerriero *cuauhtli* (= aquila) cioè scelto, è rappresentata a *pag. 553*; dal becco del rapace largamente spalancato, balza il volto maschio e severo dell'ardito guerriero, bellissimo esemplare in tetzontli, nel quale la testa di un serpente appare finemente scolpita, come ben si vede nella figura presa di fianco.

Magnifica invero è la testa della dea della luce, Cipactonal, tagliata in marmo bianco *(pag. 554)*, alta quasi ottanta centimetri, rinvenuta fra le imponenti rovine d'Uxmál, la celeberrima città dei Tutul – Xines, ch'ebbe nell'Yucatán una grande importanza storica sino all'epoca dell'invasione spagnuola. Al primo aspetto essa ci ricorda quasi il capo di Athena prómachos arcaica del Museo Nazionale d'Atene con elmo e cimiero, e rappresenta una testa umana tra le fauci di una serpe (*cipactli*), ornata la fronte di una benda gemmata e chiusa in un casco. Il tipo è maya e presenta sulla guancia destra il tatuaggio simbolico del fiore. Essa porta pendenti alle orecchie e al naso, usanza questa comune tra i Maya e i Nahoa che spesso aggiungevano una lunga pietruzza attraverso il labbro inferiore, e un sottomento pure di pietra. Il dorso è continuato da un modiglione che le permetteva di essere infitta nel muro; essa doveva essere dipinta a più colori [5].

Da Messico invece, proviene la testa alta 32 cm. (*pag. 555*) che, dagli occhi chiusi e dai muscoli irrigiditi, si arguisce debba essere quella di un defunto. Oltre che dal lato artistico, è interessante perchè rappresenta ben decisi i lineamenti caratteristici del puro tipo azteko.

Di Zaachilla (Oaxaca) è pure quest'idolo di pietra, di bello e accurato lavoro (*pagina 556*) in cui è dato risalto al tipo

TESTA DI GUERRIERO SCELTO CUAUHTLI (AQUILA).

LA STESSA VISTA DI FIANCO.

CIPACTONAL DEA DELLA LUCE - MESSICO, MUSEO.

maya quale si riconosce pur oggi, rimasto puro specialmente nell'Yucatán.

A *pag. 558* v'è il famosissimo Calendario azteko che rappresenta quanto di più esatto, in materia, sia stato costruito scientificamente da popoli naturali. Sebbene variamente discussa, è innegabile la sua alta importanza storica, cronologica, astronomica e anche artistica.

Questo gigantesco monolito di basalte crisolito, pesante 22172 chilogrammi, di quattro metri di diametro e uno di spes-

TESTA DI CAPO DEFUNTO (TIPO AZTEKO) - MESSICO, MUSEO.

sore, rappresenta, nel centro della faccia scolpita, il Sole nelle sue quattro *posizioni* dell'anno; gli otto raggi significano le otto *parti* del giorno messicano; attorno al Sole, quattro quadri rappresentano le quattro *epoche* della natura, cioè quella dell'aria, del fuoco, dell'acqua e della terra secondo la cosmogonia nahoa; due figure al centro i *movimenti* del Sole; inoltre i *simboli* dei 20 giorni del mese (i Messicani avevano 18 mesi di 20 giorni ciascuno, 5 giorni a completare l'anno). Nella zona seguente, verso l'esterno, una serie di simboli cronografici e di glifi rappresentano divinità, il cielo e la Via Lattea.

Per incidenza, aggiungerò che il sistema cronologico loro non è stato ancora pienamente compreso e risolto, non ostante numerosi studî d'autorevoli scienziati; vi rimangono ancora qualche dubbio e qualche lacuna. Non credo d'esagerare paragonando l'interesse che presenta questo prezioso cimelio, per la scienza astro-cronologica dei Messicani, a quello che suscitarono i numerosi studî compiuti sullo " Scudo d'Achille " per l'astronomia iconografica dei Greci che trovò posto nei Poemi omerici.

Il penultimo oggetto che esamino in questa rapida rivista, ha il merito d'essere un pezzo unico nella storia dell'arte di quella regione. Si tratta della statuetta della dea Ixcuina (*pag. 558*) (=quattro visi, perchè

IDOLO IN PIETRA DI ZAACHILLA - (TIPO MAYA).

OAXACA, MUSEO.

rappresentava 4 dee-sorelle), la *Venus impudica* dei Messicani, in coernerite, alta circa 20 centimetri; appartiene alla collezione Ribemont-Dessaigne.

La dea è rappresentata nella sua funzione di concepimento e di parto, come nel Codex Borbonicus della Camera dei Deputati di Parigi. Anatomicamente, sono bene riprodotti il tipo etnico e lo sforzo doloroso della paziente che ha per veste soltanto l'opulenta capigliatura, che a striscie le scende giù sino ai gomiti piegati. Le occhiaie son vuote come in tutte le statue e maschere messicane, perchè, essendo gli occhi costituiti generalmente da pietre preziose, le sono stati strappati. Il feto che essa spinge innanzi e in basso per farlo uscire, è pure riprodotto con grande naturalezza.

Quest' idolo, studiato genialmente dal dott. Hamy [6], è d'un verismo unico nella scultura messicana e fors'anche in quella di tutta l'antichità; e dirò ancora che rappresenta un'eccezione, pur esistendo presso i Nahoa e i Maya, in figurazioni e rappre-

LA DEA IXCUINA: LA "VENUS IMPUDICA" IN COERNERITE
(COLL. RIBEMONT-DESSAIGNE).

LA PIETRA DEL CALENDARIO, IN BASALTO.

MESSICO, MUSEO.

sentazioni (processioni, drammi, danze, riti, orgie), il culto fallico e genetico, per quanto in proporzioni immensamente minori a quelle del Mondo semitico-ellenico antico.

L'ultimo oggetto serve di naturale legame tra la scultura e la lapidaria; si tratta di un mirabile capolavoro in ossidiana, di cui è ben nota la durezza. Rappresenta un *ozomatli*, ossia una scimmia (*pag. 559*) alta 11 cm., con la coda che gira attorno al vaso in modo da formarne l'ansa, che l'animale trattiene con le due mani. Proviene da Texcoco, la magnifica rivale di Messico e detta dai " Conquistadores " l'Atene dell'Anahuác; indubbiamente era adibita a uso rituale.

Se la scultura de' Messicani non può forse – per quanto attragga l'attenzione e

VASO SCOLPITO IN OSSIDIANA.

PROVENIENTE DA TEXCOCO.

l'interesse dello studioso – ispirare, come già dissi, ammirazione e rispetto; le opere invece de' lapidarî e degli órafi loro raggiungono spesso un grado di perfezione, di bellezza, di leggiadria veramente notevole, specialmente quando si pensi ai loro primitivi istrumenti di lavoro, che essi dovevano compensare con prodigi d'abilità e di pazienza. Se si confrontano le loro sculture e le pitture ideografiche e iconofoniche – lasciando stare le decorative di cui abbiamo pochi e men che mediocri saggi d'esecuzione – di cui sono così largamente miniati i loro manoscritti o codici in pelle o in carta d'agave, con que' capilavori che sono i gioielli, ne' quali il valore dell'opera è immensamente superiore a quello della materia, sia essa argento, oro o gemma; proviamo in verità il più vivo stupore, stupore che si cangia in ammirazione e ci chiediamo se furono gli stessi artisti a maneggiare il pennello o lo scalpello di selce, il bulino d'ossidiana o il cesello di bronzo!

I lavori in metallo dei *tlatlalianime* (=incastonatori di gemme) messicani, furono dichiarati inimitabili dagli artisti europei di

OGGETTI IN LAMINA D'ORO.

TORINO, MUSEO D'ANTICHITÀ.

quell'epoca, ma quanto si narra della loro arte squisita con cui, in un sol getto, fondevano un pesce che aveva alternativamente le squame d'oro e d'argento, o un uccello dallo svariato piumaggio, un papagallo che moveva il capo, la lingua, le ali, una scimmia con zampe e testa mobili, ci farebbe dubitare che si tratti di fantasticherie o di esagerazioni, se non ce lo affermassero coscienziosi autori, come P. Sahagun (7), P. Clavijero e lo stesso "Conquistador", Fernando Cortéz. I lapidarî tagliavano il cristallo di rocca, l'ametista, lo smeraldo, "li raschiavano con una selce tagliata, e li scavavano e foravano con un piccolo tubo di rame, poi li facettavano con grandissima cura e davano a essi l'ultima pulitura. Li pulivano montati su legno in modo che divenissero brillantissimi, raggianti, lucenti, o li pulivano montati su bambù, e i lapidarî finivano così e compivano il loro lavoro", come racconta il Sahagun.

Celebri gli smeraldi di Cortéz, per uno solo de' quali i mercanti genovesi gli offrirono 40,000 ducati, lavorati così finemente come in Europa non s'era ancora veduto; uno d'essi a forma di cuore, donato da lui a Paolo Giovio, scomparve; gli altri andarono perduti nel disastro toccato alla flotta di Carlo V nell'infausta giornata d'Algeri, ove il Cortéz, i cui saggi consigli non erano stati ascoltati, potè a stento salvarsi a nuoto.

Ecco quello che il "Conquistador" la-

GIOIELLI MULIEBRI (COLL. SOLUGUREN).

sciò scritto all'Imperatore a proposito de' gioielli messicani [8]:

" Oltre un ammasso d'oro e d'argento, mi presentarono minuterie ed oreficerie tanto belle, che impedii che si fondessero e ne riposi per 100,000 denari da offrire a V. M. Sono essi di sì stupenda bellezza, che dubito ch'alcun principe ne abbia d'eguali. Aggiungerò che, quanto producono la terra e l'acqua, re Montezuma l'aveva fatto imitare in oro e in argento, pietre preziose, piume d'uccelli, con tanta perfezione che si sarebbe creduto vederli al naturale. Sebbene me ne avessero dati molti per V. M., feci eseguire dai nativi altre oreficerie da me presentate, come crocefissi, santi, collane...., e tutto fu imitato con mirabile esattezza ". E vedasi la relazione di un altro storico e testimonio coscienzioso, Bernla Diaz del Castillo [9].

Disgraziatamente ben pochi gioielli in oro ci son giunti, che furono fusi dagli Spagnuoli, avidi, ignoranti e privi di ogni sentimento artistico, mentre oggetti in pietre dura o gemme, che non rappresentassero idoletti o qualche soggetto religioso, distrutto allora dal fanatismo de' vincitori, ci sono rimasti in buon numero.

E qui descriverò alcuni oggetti assolutamente inediti e qualche altro della collezione Soluguren, di recente ritrovamento.

A *pag. 560* è riprodotto un gruppo di ornamenti d'oro laminato, cioè una placca lavorata a cesello, due calottine che riunite formano una sfera, due pendaglietti zoomorfici e un piccolo anello con il simbolo dell'*atonatiuh* o sole. Questi si trovano al Museo d'antichità di Torino, assieme a una grande quantità di materiale archeologico centro-americano e peruviano; così, allo

GIOIELLI IN ORO

COLL. SOLUGUREN.

stesso museo appartiene magnifico *tentetl* (*pag. 560*) od ornamento del labbro di guerriero scelto *cuauhtli*, in forma di testa d'aquila lavorato con rara maestria.

I gioielli, rappresentati nella *pag. 561*, della collezione Soluguren, sono ornamenti muliebri, cioè un disco d'oro di 20 cm. di diametro, probabilmente un fermaglio, un *tentetl* a becco d'uccello di rapina di squisita fattura e due pendenti terminanti con piccole testuggini e tre perle a goccia. Della stessa collezione pure muliebri gioielli a *pag. 562*. Nel gruppo della *pag. 563* vediamo un *tentetl*, che ricorda quello di Torino, benchè di lavoro meno delicato, pendaglio con sonagli e una testina di guerriero *cuauhtli*, una spilla terminante con testina di scimmia (*ozomatli*), un magnifico scudetto (*chimalli*) in mosaico di turchesi (*teoxihuitl*) e oro, attraversato da quattro dardi, con una serie di sonagli nella parte inferiore, e infine un paio di orecchini. Una collana di circa 40 cm. di giada scolpita, è rappresentata alla *pag. 564* con un *tentetl* di 10 cm., poi pure due piccole maschere ornamentali della stessa pietra, provenienti dalla Mixteka. La più grande di quest' ultime porta scolpito il muso di un *ocelotl* o tigre americana, al quale era dedicato il 14° giorno del mese messicano; si tratta probabilmente di un ornamento per ricordare il genetliaco,

GIOIELLI MULIEBRI IN ORO E PIETRE.

e aveva scopo indubbiamente d'oróscopo. Seguono tre superbi esemplari (*pag. 565*) di cristallo di rocca (*yztac tehuilotl*), rappresentanti un coniglio di 7 cm.; un cranio umano di 3 cm. con due fori cilindrici ad angolo retto, e una rana di 5 cm.; – oggetti destinati al culto; dirò anzi che il coniglio (*tochtli*) è il simbolo dell'ottavo giorno del mese, il cui patrono è il dio Mayauel, l'inventore dell'inebriante liquore d'agave e predicente la felicità a chi nasce in quel giorno, mentre la morte (*miquiztli*), il cui patrono è il dio Teciztecál, simboleggia l'infelicità; la rana è un animale assai comunemente su rappresentato.

Ricordo d'aver visto al Museo etnografico del Trocadéro, un meraviglioso teschio umano in quarzo diafano della grandezza di quello di un bambino, scolpito con sì grande esattezza anatomica da eccitare la più grande ammirazione; al Museo d'antichità di Torino vi è pure un cranietto della stessa dimensione di quello descritto.

E che dire dei magnifici mosaici in pietre dure onde erano incrostate le maschere degli idoli, i manichi delle armi e altri oggetti di lusso? Basti ricordare quelli custoditi nel Museo Preistorico del Collegio Romano

COLLANA E GIOIELLI IN GIADA (QUIOTEPEC-OAXACA).

Ma questo Museo vanta ancora altri su-
e che furono degnamente illustrati dal no-
stro Pigorini [10].
perbi pezzi unici per la bellezza e il va-
lore, due *atlatl*, ossia lancia-dardi in legno
intarsiati in oro con un lavoro veramente
stupendo, pubblicati da Zelia Nuttall [11], che
li chiama " true gems of ancient Aztec art ".

Questi propulsori, di cui credo inutile
di presentare la figura assai nota, non so-
no molto comuni; ne posseggono di squi-
sitamente scolpiti, con o senza ornamenti
d'oro, il Museo etnografico di Firenze,
illustrati dal Bushnell, quello di Berlino,
il British Museum (Coll. Christy) descritti
dallo Stolpe e le collezioni del Dott. Senck
e del Dorenberg, studiati dal Seler [12].

Il mio breve esame di quanto si rife-
sce alle arti plastiche del Messico preco-
lombiano, è finito.

Ci troviamo dinanzi a una produzione
artistica originale che dobbiamo giudicare
frutto della stessa mentalità che ha infor-
mato la vita intima e sociale di quelle tribù,
fatta di antitesi e di contraddizioni, conse-
guenza delle varie e differenti stratificazioni
etniche che le costituirono in più epoche.

Nella scultura a bassorilievo e a tutto
tondo, l'artista si dava poca cura che l'o-

GIOIELLI IN CRISTALLO DI ROCCA.

(VALLE DI MESSICO).

pera sua fosse artisticamente bella, ma simbolicamente o effettivamente espressiva ed efficace, quasi non fosse necessario che " l'opera fosse bella nè ben fatta, quando, all'idea dell'uomo sovrastava l'idea dell'ambiente divinizzato, in un'epoca in cui la personalità individuale era poco o punto sviluppata e i mostri-simboli erano impiegati a esprimere idee sempre più astratte e che il popolo credeva realmente esistenti " *(A. Lefèvre, Viardot).*

Così appunto, l'arte messicana, mentre insiste nel bassorilievo con elementi decorativi avviluppati, confusi e oscuri, con glifi – come presso i Maya – e nella statuaria idolatrica con forme grottesche e paventose; nella statuaria antropo e zoomorfica va assurgendo a una più elevata ricerca estetica solo quando man mano va diminuendo la preoccupazione della esecuzione de' motivi convenzionali religiosi o rituali.

Ma, a compenso, essa batte nell'oro, nell'argento, nella lucente gemma la propria impronta d'eletta nobiltà, e i grandi lapidarî e gli órafi fiorentini o di Francia del 500, dalla zimarra di seta e dal tòcco in

testa, non isdegnano d'ammirare l'opera di que' fieri e pazienti *tlatlalianime*, dai torsi muscolosi cincischiati da numerose cicatrici e da' variopinti tatuaggi, dai nasi e dalle labbra traforate, dagli iridiscenti cimieri di penne, armati di sottili, affilate e fragili lame di selce, giunti pur tardi, ma inaspettati e insuperabili, attraverso il mare grande, da una terra lontana, favolosa, al nobile arringo!

G. V. CALLEGARI

N. B. — Parte delle fotografie mi vennero favorite dal Museo Nacional di Messico, parte dall'ex Console inglese d'Oaxaca, C. Rickards, autore di un magnifico volume d'antichità messicane; a costoro rinnovo le più vive grazie; altre sono state eseguite da me e appartengono alla mia collezione.

(1) Qui v'è d'uopo d'uno schiarimento. Intendo per antico Messico non solo la regione che oggi ne porta il nome, ma ancora le provincie che dal 1848, in séguito a una guerra disastrosa, furono incorporate dagli Stati Uniti, cioè il Texas, l' alta California, il Nuovo Messico, l'Oklahoma, l'Arizona, la Nevada, l'Utah, il Colorado e parte degli Stati di Coahuila e del Kansas, cioè circa un milione e mezzo di chilometri quadrati. All'antico Messico vanno annessi ancora il Guatemala e l'Honduras britannico.

Due grandi razze principali, suddivise in molte tribù, abitavano in questa immensa regione, vasta più volte l'Italia, i Nahoa a settentrione e i Maya – Qu'iches, salvo qualche propaggine a una latitudine più elevata, a mezzodì dell' istmo di Tahuantepéc nel quale dominavano gli Zapoteki e i Mixteki. Due erano i grandi centri di civiltà: l' altopiano dell'Anahuác per i Nahoa, l'Yucatán per i Maya.

(2) Opera tradotta in italiano in un'edizione piuttosto rara: *Saggio dell'astronomia cronologia e mitologia degli antichi Messicani.* Roma, presso il Salomoni 1804.

(3) A questo allude BARR FERREE in un magnifico studio: *The Element of Terror in Primitive Art (The American Antiquarian,* November 1889).

(4) *Die Ruinen von Chich'en Itzá in Yucatán*· Wien 1909.

(5) Ved "*Cipactonal de Uxmal*" del prof. R. MENA in *Mem.* "*Soc. Alzate*" junio 1919.

(6) HAMY: *Note sur une statuette mexicaine en wernerite représ. la déesse Ixcuina* in *Journal de la Société des Americanistes de Paris.* Nouv. Série t. III. Rinnovo qui le mie grazie alla detta Società per avermene permesso la riproduzione.

(7) Il SELER ebbe il merito e la fortuna di poter tradurre i tre capitoli del famoso ms. in lingua nahoa, in parte, di P. Sahagun alla biblioteca dell'Academia de la Historia a Madrid, in cui " si racconta il modo di lavorare degli orefici che fabbricano una forma di carbone o di cera e vi applicano disegni e fondono in tal guisa l'oro e l'argento ". Egli li pubblicò con il titolo: *L'orfévrerie des anciens Mexicains et leur art de travailler la pierre et de faire des ornements en plumes.* Compte r. de la VIII Session du Congrés Int. des Américanistes Paris 1890 p. 401-452. Vedi l'importantissimo studio: *Contribution à l'étude de la métallurgie mexicaine* di ARSANDAUX e RIVET in *Journ. Soc. Améric. de Paris,* Nouv. Sér. t. XIII, fasc. II.

(8) *Cartas y relaciones al Emperador Carlos V.* Paris 1866.

(9) *Hist. ver. de la conquête de la Nouvelle Espagne* (trad. par JORDANET. Paris 1877, pag. 89). Nel ricordare i doni di Montezuma a Cortéz, egli accenna a grandi imagini scolpite d'oro e d'argento raffiguranti il Sole e la Luna, e a una gran quantità di figure in metallo prezioso rappresentanti oche, cani, tigri (giaguari), leoni (puma), scimmie " imitanti perfettamente la natura "; dieci collari di ragguardevole lavoro, pennacchi d'oro e d'argento, ventagli, e dei " caprioli gettati in oro ".

(10) *Gli antichi oggetti messicani incrostati di mosaico esistenti nel Museo preistorico ed etnografico di Roma* in " Atti R. Accad. Lincei. Mem. Clas. Scienze moral. " vol. XII - 1885.

(11) *The Atlatl or Spear-thrower of the ancient Mexicans* in " Arch. and Ethn. Papers of the Peabody Museum " vol. I n. 3 Cambridge Mass. 1891.

(12) *Altmexic. Wurfbretter* in " Int. Archiv. für Ethnographie " III Leiden 1890 p. 137-148.

G. B. MORONI: RITRATTO DI ISOTTA BREMBAT

LA COLLEZIONE DEI CONTI MORONI DI BERGAMO

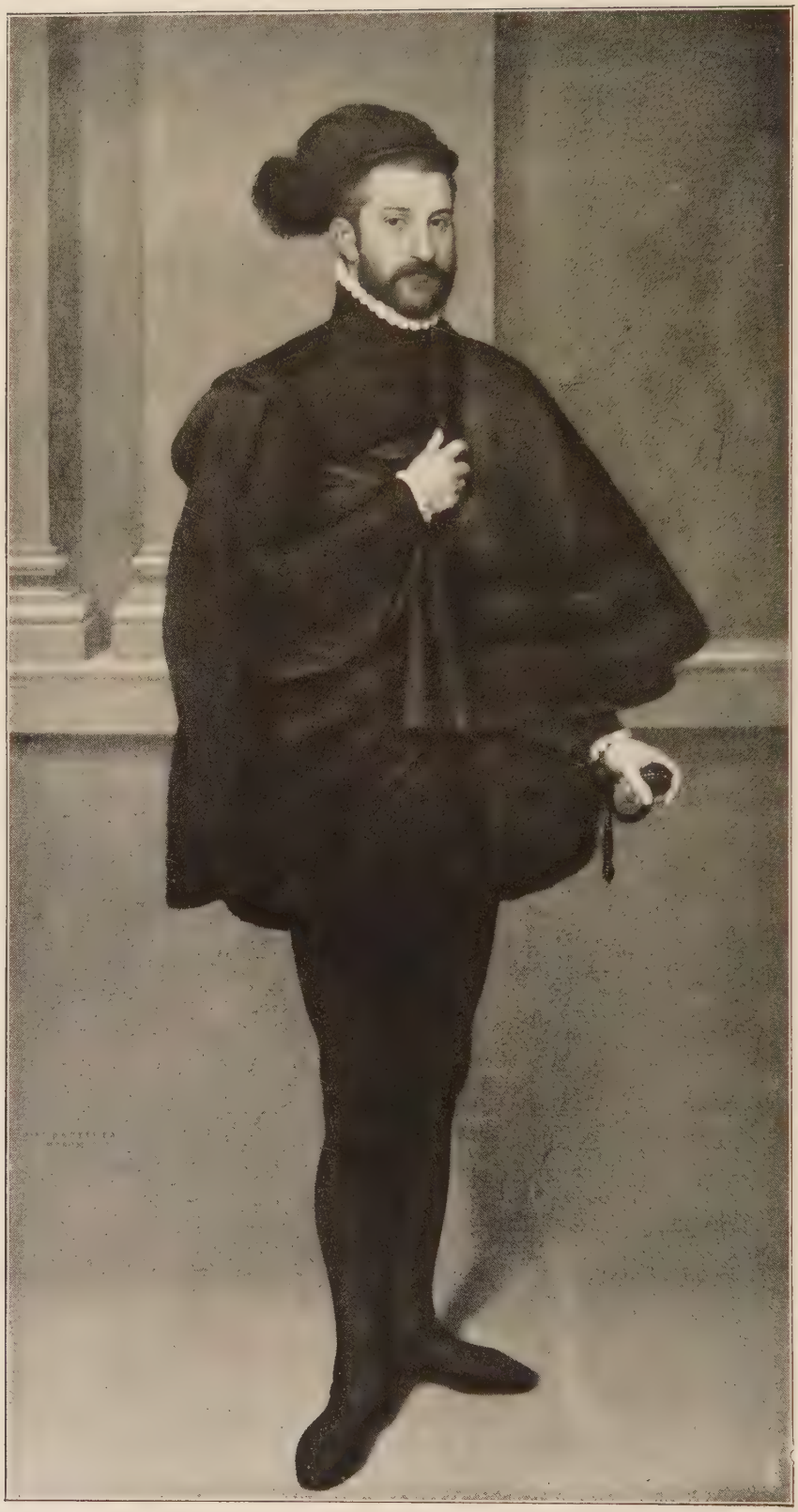
La vita di G. B. Moroni si presenta singolare allo storico dell'arte. In un'epoca in cui i grandi ritrattisti erano altamente pregiati, e quindi attratti dai maggiori centri di vita civile, egli, ritrattista fra i sommi, operò esclusivamente nella ristretta cerchia della città natale, dedicando la sua possente facoltà pittorica ai membri della nobiltà locale ed agli agiati mercanti concittadini.

La straordinaria serie di ritratti dipinti dal Moroni non comprende che personaggi bergamaschi, se si eccettua qualche rappresentante del governo veneto, qualche cittadino di Brescia (date le relazioni che egli ebbe in questa città in seguito alla sua permanenza presso il Moretto) e qualche abitatore di Trento, unico luogo ove risulta positivamente che il Moroni abbia lavorato, oltre Bergamo e Brescia. Noi siamo indotti a pensare che ogni famiglia bergamasca di qualche considerazione possedesse un tempo una o più opere di lui; e certo per oltre due secoli la quasi totalità di questi ritratti rimase in Bergamo, come la quasi totalità de' suoi quadri religiosi rimane tuttora nella provincia bergamasca, tanto che il Tassi nel secolo XVIII scriveva, parlando del Moroni: " Se tutti li ritratti poi che si trovano in questa città e che nelle private case quai preziosi tesori si conservano, si volessero far noti, troppo lunga e disagevol cosa sarebbe " (1).

Ma nell'ottocento questo piccolo mondo di prelati, di cavalieri, di giuristi, di mercanti, di dame, che costituisce, nel suo insieme, una prodigiosa e definitiva rappresentazione artistica di tipi umani sotto specie d'eternità, e, nello stesso tempo, una impressionante figurazione della miglior parte della società bergamasca del Cinquecento, la quale avea ottenuto dalla potenza creativa del maestro una miracolosa sopravvivenza nel suo proprio ambiente, venne rapidamente disperso nei Musei di Europa e d'America. L'opera di pochi pittori è oggi così sparpagliata come l'opera ritrattistica di questo grande artista sedentario, tal che l'antico proverbio secondo il quale " in tutto il mondo si trovano passeri e bergamaschi ", si potrebbe oggimai completare con le parole: e dipinti dal Moroni.

A Bergamo rimangono tuttavia due nuclei di ritratti moroniani: quello assai numeroso (sedici tele) e notissimo dell'Accademia Carrara, e quello pochissimo conosciuto della collezione dei conti Moroni, che è, dopo il primo e col gruppo esistente nella Galleria Nazionale di Londra, il più cospicuo per numero ed importanza di opere.

I conti Moroni posseggono cinque ritratti di G. B. Moroni, i quali formano il maggior pregio della loro ricca collezione di opere d'arte. Tre di essi a figura intera sono della più alta importanza per



G. B. MORONI: RITRATTO DI GENTILUOMO IN ABITO NERO - BERGAMO, COLL. MORONI.

G. B. MORONI: RITRATTO DI G. GEROLAMO BRUNELLI
BERGAMO, COLL. MORONI.

lo studio della produzione del grande ritrattista e rappresentano: un giovane in costume spagnuolo, un gentiluomo in abito nero e una dama che la tradizione costante designa per la poetessa Isotta Brembati.

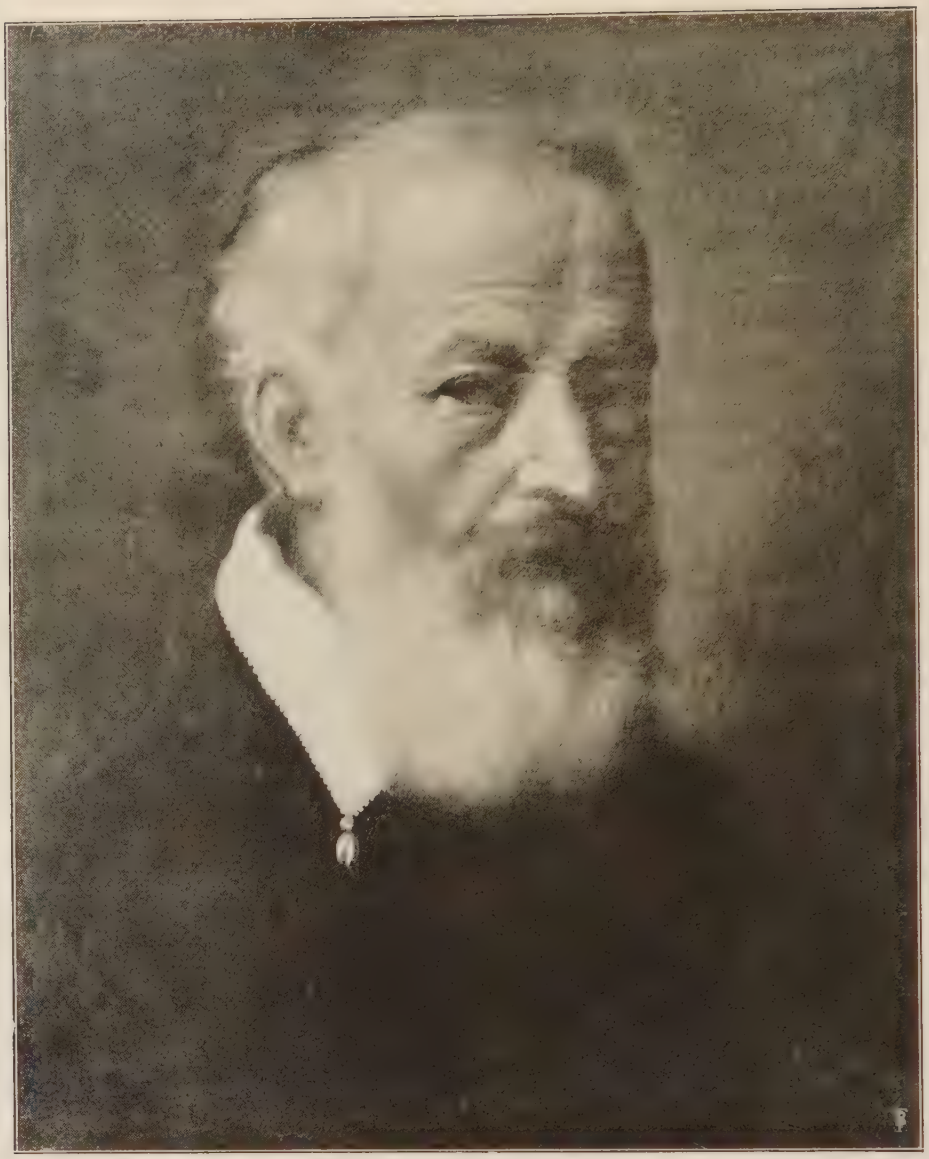
Il primo è sopra gli altri famoso, ed è veramente un'opera capitale del maestro. Il ritrattato è un giovine gagliardo, dal colorito acceso, dall'aspetto spirante elasticità muscolare e forza trattenuta *(pag. 571)*. Il volto incorniciato da una barba leggera esprime fierezza ed energia. La figura appare quasi di profilo, rivolta verso la sinistra dell'osservatore; ma poichè il gentiluomo gira il capo come a guardare al di fuori del quadro, il viso si presenta di tre quarti. Egli veste un ricchissimo abito di seta rosea a sottili ricami d'argento; la mano destra tiene un berretto di velluto nero con piuma bianca, la sinistra posa sull'impugnatura della spada. Il fondo rappresenta un'architettura con una nicchia semidiruta ricoperta di edera, che contiene l'avanzo d'una statua. Nella base della nicchia è un bassorilievo rappresentante Eliseo che riceve il mantello da Elia trasportato sul carro fiammeggiante, e il motto spagnuolo: *Mas el çaguero que el primero.* All'angolo superiore del quadro a destra di chi osserva appare un lembo di cielo azzurro navigato da leggere nubi chiare, sul quale si profila una pianta di fico. Sovra il pavimento di marmo giacciono il tronco della statua caduto dalla nicchia e un frammento di cornicione recante la firma del pittore e la data MDLX. A tale epoca corrisponde la pienezza dell'energia artistica del maestro: e questo superbo ritratto ne è la prova.

Infatti il Moroni non mostrò mai una maggior potenza e lucidità di visione, una più grande saldezza costruttiva, una più straordinaria padronanza dei mezzi tecnici. La precisione di disegno che compare sin da' suoi primi ritratti è qui unita all'ampiezza della modellazione, e questa a una solidità nella costruzione delle masse, la quale non è sempre mantenuta nelle opere dell'ultimo periodo. È questo un magnifico esemplare della più brillante maniera coloristica del Moroni, la prima peccando talora di crudezza, l'ultima tendendo al monocromatismo. I rapporti di valore vi sono osservati con una oggettività potente e trascritti con una sicurezza decisiva, i toni luminosi meravigliosamente armonizzati. La sapienza con cui sono resi tutti i dettagli, eseguiti con una finezza che non va a scapito dell'ampiezza della visione e della esatta valutazione tonale, è davvero stupefacente; di più lo sfarzo del costume, e un che di piccante nel piglio del personaggio e di vibrato nell'effetto coloristico fanno di quest'opera un pezzo eccezionale nella serie dei ritratti del Moroni. Questa tela serve poi a datare con precisione il ritratto del cavaliere dal piede ferito (supposto della famiglia Fenaroli), della Galleria Nazionale di Londra, che presenta con essa la più stretta analogia, anzi una vera identità stilistica.

Il ritratto di gentiluomo in costume spagnuolo è passato nella casa dei conti Moroni dalla casa dei Conti Grumelli nello scorso secolo, ed è quello stesso che il Tassi segnala con queste parole: " Un mirabile ritratto in tutta figura vestito alla spagnuola vedesi in casa Grumelli ".

Le notizie contenute in un codice della Biblioteca Civica di Bergamo mi hanno ora permesso di identificare questo perso-

G. B. MORONI: RITRATTO DI VECCHIA DAMA
BERGAMO. COLL. MORONI.



G. B. MORONI: RITRATTO DI VECCHIO
BERGAMO, COLL. MORONI.

naggio, che l'arte del Moroni ha reso così interessante, poichè l'indicazione del Tassi vi è così precisata: " Vedesi nella sala superiore del palazzo di Stezzano situata a capo della scala maggiore il ritratto di Gian Girolamo a tutta figura vestito alla spagnuola, che è un parto mirabile dell'insigne pennello del bergamasco Giov. Battista Moroni " (2).

Si tratta dunque del conte Gian Girolamo Grumelli, nato nel 1536, e ritrattato all'età di 24 anni. Sposato nel 1560 a Maria Secco d'Aragona di Calcio, rimase vedovo nello stesso anno, e nel 1561 passò a seconde nozze colla Contessa Isotta Brembati. Questa era vedova di Lelio Secco d'Aragona, dal quale avea avuto tre figlie ed un figlio. Evidentemente il ritratto,

G. B. MORONI: LA FEDE - BERGAMO, COLL. MORONI.

pervenuto nella collezione Moroni dalla famiglia Grumelli insieme con quello di Isotta di cui è il perfetto *pendant*, è stato dipinto poco prima delle seconde nozze, nell'epoca del fidanzamento: e ciò si argomenta anche dalla circostanza che l'impresa iscrittavi fu certamente dettata da Isotta Brembati, la quale era versatissima nella lingua spagnuola e avea per sè stessa inventato un'impresa col motto, pure spagnuolo, il giardino delle Esperidi col drago morto sull'entrata e le parole: " *Yo mejor las guardaré* ".

Quanto all'interpretazione, l'impresa del Grumelli (letteralmente il motto si traduce: " più quel che vien dopo che il primo "), non appare meno difficile di quella personale di Isotta, sulla quale parecchi scrittori hanno già esercitato la loro perspicacia: se pur non si voglia intendere come un apprezzamento irriverente per la memoria del morto marito e una ardente promessa al fiero giovinotto; così che l'impresa, sotto il velo della lingua straniera e del simbolo oscuro, sarebbe stata una specie di criptografia, di cui solo i due amanti possedevan la chiave.

Isotta Brembati, che ebbe grido di poetessa in lingua italiana, latina e spagnuola, si presenta nel ritratto moroniano in abito di broccato verde cupo e oro, seduta su di una poltrona, dallo schienale di velluto rosso, contro una parete architettonica d'un color grigio luminoso (*tavola*). Nella mano sinistra tiene un ventaglio di piume bianche e lilla. Essa ha l'età apparente di circa trent'anni, carnagione fresca e rosea, capelli d'un biondo scuro, aspetto tranquillo e matronale. Per la forza del disegno, la lucentezza del colore, la finezza dei particolari, il ritratto è degno di accompagnarsi a quello di Gian Girolamo Grumelli.

Questa effigie di Isotta fu copiata, a solo mezzo busto, da Giovan Paolo Olmo in una tela che è all'Accademia Carrara, dove esiste un altro ritratto della poetessa in età più fresca, di mano del Moroni.

La Brembati vi appare di una diecina di anni più giovane che nel ritratto di casa Moroni, e pertanto si può ritenere con molta approssimazione dipinto verso il 1550. Infatti il modellato e la tonalità non esenti da qualche durezza, l'impasto magro, la tela sottilissima su cui è eseguito, e della quale il Moroni si è servito solo nelle primissime opere, dimostrano che il lavoro è uno dei più antichi, forse anche il più antico ritratto conosciuto del maestro.

Un ritratto del Moroni rappresentante una dama a mezzo busto è catalogato all'Accademia Carrara (n. 88), come un presunto ritratto di Isotta Brembati Grumelli. L'effigiata non presenta alcuna somiglianza col ritratto della collezione Moroni, quantunque abbia proprio l'età di trent'anni, come dice l'iscrizione di mano dell'autore, e d'altronde il quadro, per indubbi caratteri stilistici, appare dipinto dal Moroni non prima del 1570.

Altro insigne capolavoro di G. B. Moroni, del periodo medio della sua attività artistica, esiste presso i conti Moroni, ed è il ritratto di gentiluomo in abito nero e cappa nera, dal viso fine e meditativo, la cui nobile figura stacca su un fondo grigio (*pag. 570*). In quest'opera possiamo constatare a quale grado di sensibilità e di sicurezza giungesse la visione del maestro, e quanto potesse, nell'estrema semplicità, la sua facoltà rappresentativa. I rapporti di tono delle

ANDREA PREVITALI: RITRATTO DI FAMIGLIA
BERGAMO, COLL. MORONI.

carni pallide, delle biancherie, delle vesti nere e del fondo in penombra sono di una verità assoluta e di una delicatezza veramente straordinaria.

Oltre quelli di cui ho parlato, i conti Moroni posseggono due ritratti di minori proporzioni del grande pittore bergamasco. Uno in più che mezza figura rappresentante una vecchia dama seduta, vestita di nero, che ha nella mano destra un libro e nella sinistra un paio di guanti: nel viso triste e pensoso, dal colorito cereo, il maestro ha scritto con suggestiva evidenza le traccie d'una vita intessuta di dolori nobilmente sofferti (*pag. 573*). Esso appare eseguito verso il 1570, mentre l'altro, – un vecchio dalla candida barba (*pag. 574*) – è certamente uno degli ultimi ritratti del Moroni, affine a quello dell'Accademia Carrara rappresentante Paolo Vidoni Cedrelli che reca la data del 1576. Le teste dipinte dal Moroni negli anni estremi della sua vita sono caratterizzate dalla semplificazione magistrale, dalle parti in ombra che vanno facendosi più ampie e contrastanti decisamente con le luci, dalla pennellata fluida, che tende alla perdita dei contorni e alla macchia, e fa pensare al Piccio, il quale veramente si è fatto ritrattista sul Moroni.

La produzione religiosa del Moroni, quasi sempre poco interessante, è rappresentata nella collezione da tre quadri, di cui due ("Adorazione dei Magi" e "Adorazione dei Pastori"), sono lavori della prima maniera, meschinamente composti e di colore stridente, mentre l'altro si può considerare un'opera importante dell'ultimo periodo. È una figura di donna di dimensioni naturali, simboleggiante la Fede, – come si desume dal calice che regge con la mano sinistra (*pag. 575*), che incede sotto un porticato da cui si scorge un paesaggio montuoso dalla linea dell'orizzonte molto bassa. La giovane, di florida ed armoniosa bellezza, ha i capelli d'un ardente biondo tizianesco meravigliosamente caratterizzati e indossa una sopraveste verde scura listata di giallo. L'intonazione generale basata su una scala di tinte brunastre e calde, analoga a quella del quadro della cattedrale di Bergamo datato del 1576, lo fanno ritenere un quadro eseguito in quel torno di tempo.

Ed ora qualche cenno sugli altri dipinti più notevoli della collezione Moroni.

Del Previtali troviamo due opere: una *Sacra Conversazione* e un interessantissimo ritratto di famiglia del periodo lottesco, dal colore ricco e lucente, armonizzato come l'autore raramente sapeva (*pag. 577*). Il fondo, molto caratteristico, ha una stretta somiglianza con quello che è nel quadro rappresentante la *Madonna col Bambino fra S. Agostino e S. Elisabetta* dell'Accademia Carrara (n. 111), il quale è firmato *Andreas Ber.* [gomensis] *pin.* (ciò che lascia supporre non sia stato eseguito a Bergamo), e contiene lo stemma Dolfin: non sarebbe pertanto improbabile che il quadro Moroni rappresenti personaggi non bergamaschi, e magari membri della famiglia Dolfin.

Da segnalarsi il ritratto a figura intera di un capitano generale dipinto con riuscita intenzione celebrativa da Enea Salmeggia detto il Talpino (*pag. 579*), che in questo lavoro de' suoi anni avanzati dimostra solide qualità costruttive troppo raramente visibili nei suoi numerosissimi qua-

E. SALMEGGIA (TALPINO): UN GENTILUOMO - BERGAMO.
(fot. Ist. Ital. Arti Grafiche, Bergamo).

FRA GHISLANDI: UNA CONTESSA MORONI – BERGAMO, COLL. MORONI *(fot. Ist. Ital. Arti Grafiche, Bergamo).*

FRANCESCO GUARDI: VEDUTA FANTASTICA
BERGAMO, COLL. MORONI.

GUARDI: PARTICOLARE DEL PAESAGGIO
BERGAMO, COLL. MORONI.

GUARDI: PARTICOLARE DEL PAESAGGIO
BERGAMO, COLL. MORONI.

dri religiosi; l'influenza moroniana quanto alla composizione (curiosa nel fondo la rappresentazione del Colosseo in un paesaggio di monti, di boschi e di acque), vi appare accoppiata a quella bassanesca riguardo al colore.

E ancora: un bel ritratto di vecchio, pure a tutta figura, con un cane, di Jacopo Bassano; il ritratto della contessa Ottavia Furietti Moroni *(pag. 580)*, di Fra Galgario nel 1715 con sfarzo coloristico ed ampiezza di ritmo decorativo; una "Sacra Conversazione" del Bissolo; una interessante tavola di scuola milanese del primo cinquecento rappresentante la "Madonna col Bambino fra Santi e un divoto"; alcune battaglie del Borgognone; una testa di Giuditta dello Strozzi, d'una bellissima tonalità argentina.

Infine una gemma della raccolta (*pagg. 581-583*): il grande paesaggio fantastico in cui Francesco Guardi ha saputo mantenere il carattere bizzarro e spiritoso de' suoi migliori piccoli "capricci". Il grande pittore, ricercando un suggestivo e accidentato movimento di linee e di piani, vi ha combinato nel modo più felice per l'interesse illustrativo i più svariati elementi paesistici, fondendoli in una mirabile unità di effetto. Quando dipinse questa tela (credo non prima del 1780), egli aveva compiuto tutte le esperienze pittoriche, e tendeva alle tonalità basse caratteristiche dei suoi lavori dell'ultimo periodo. Il quadro fu mandato alla Mostra fiorentina del 600 e 700, dove figurò tra i più importanti dei molti dipinti pervenuti da Bergamo, ricca di opere e di tradizioni d'arte.

ACHILLE LOCATELLI MILESI.

(1) FRANCESCO MARIA TASSI. *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, T. I, Bergamo, Locatelli, 1793.

(2) CARLO FORESTI. *Memorie storiche della nobile famiglia Grumelli*, Ms. del secolo XVIII.

LA MOSTRA DEI DISEGNI DEL '600 E DEL '700 ALLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Mentre a Palazzo Pitti si ordinava e si apriva al pubblico la grande mostra della pittura italiana del '600 e del '700, il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi, organizzava una piccola e scelta esposizione di disegni di maestri italiani dello stesso tempo. Così accanto alla mostra maggiore di Palazzo Pitti, abbiamo avuto a commento e completamento di quella la minore degli Uffizi; che se non ha aggiunto molto alla gloria dei maestri che trionfavano nelle sale di Pitti, ha giovato ad illuminare sempre meglio l'attività dei vari maestri e gettato anch'essa un po' di luce dove era prima tanta ombra.

La mostra di Palazzo Pitti si polarizzava sopratutto intorno al Caravaggio e ai napoletani da una parte, ai veneziani del 700 dall'altra. La mostra degli Uffizi purtroppo ha potuto mostrare poco dei napoletani e

nulla del Caravaggio. La storia stessa della formazione della collezione dei disegni degli Uffizi spiega facilmente queste lacune. Iniziata dal cardinale Leopoldo dei Medici coi consigli del Baldinucci, essa è ricca prevalentemente di disegni di maestri toscani, e i successivi accrescimenti hanno poco modificato il suo carattere originario.

Ma pur con le sue inevitabili lacune la mostra degli Uffizi, che ancor dura, commenta in generale la pittura italiana del '600 e del '700. Questo odioso e stravagante e pazzesco barocco che ha fatto il terrore di tanti fino ad oggi, fino alla sua riabilitazione nella mostra fiorentina, appare nei disegni degli artisti così poco rivoluzionario, così ligio alle regole del passato, così scrupoloso delle leggi ferree della tradizione, che ci si può domandare se coloro che tanto ferocemente scrissero contro le stravaganze del seicento hanno mai conosciuto i disegni di quell'età.

Guardiamoli oggi. Con gli occhi pieni dei trionfi di luce di colori e d'ombre che ci ha lasciato la mostra di Palazzo Pitti, potremmo accostarci ad essi con qualche prevenzione. Ma i maestri da essi rappresentati non appaiono preoccupati dei formidabili problemi di luce e di colore che il Caravaggio aveva agitato davanti a loro e che dovevano rinnovare la pittura italiana: guardando questi disegni che studiano sopratutto problemi di masse e di movimento si può dire che gli artisti del '600 erano rimasti sorprendentemente fedeli alla tradizione, e che le conquiste della luce e del colore erano già inconsciamente nell'anima loro e non avevano bisogno di grandi sforzi per essere affermate.

Chi vuol giudicare con esattezza l'importanza della rivoluzione operata dal Caravaggio trova nei disegni degli Uffizi i termini più precisi di confronto e di misura.

Così, a chi ben guardi, la pittura italiana del '600 e poi del '700 apparirà più che mai come una logica conseguenza della pittura italiana dei secoli precedenti, non una fioritura improvvisa staccata dal vecchio e robusto tronco dell'arte italiana, ma il risultato necessario e fatale di secoli di esperienze, di tentativi, di audacie, di incertezze, di progressi e di ritorni.

La mostra degli Uffizi, comprende sei gruppi di disegni: della scuola fiorentina, della bolognese, della romana, della genovese, della napoletana e della veneziana.

Naturalmente la scuola fiorentina è la più riccamente rappresentata, con oltre cento disegni, mentre le più povere appaiono la scuola napoletana che accoglie quattordici disegni, e la romana che ne accoglie solo sei; al contrario della mostra di Palazzo Pitti dove i fiorentini sono in minoranza, e romani e napoletani appaiono i trionfatori più ricchi.

Un notevole gruppo di disegni richiama subito l'opera pittorica del Cigoli (*pagg. 586-587*). Sono qui tra gli altri i disegni che hanno giovato al pittore per il quadro di *Santo Stefano* eseguito nel 1587 per le monache di Montedomini, ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze, per quello di *Sant'Eraclio* della Collegiata di Empoli, per la *Madonna* del Museo di Budapest, per la *Vocazione di San Pietro* e per la *Deposizione* della Galleria Pitti, e per il *Cristo in casa del Fariseo* della Galleria Doria. Disegnatore pacato e tranquillo, accurato osservatore del vero, egli ricorda in questi disegni qualche cosa di Andrea del Sarto

CIGOLI: DISEGNO PER UNA DEPOSIZIONE DALLA CROCE
FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI.
(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).

CIGOLI: DISEGNO PER IL QUADRO DI SANT'ERACLIO NELLA COLLEGIATA DI EMPOLI - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI.
(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).

e continua non indegnamente la tradizione fiorentina, serena, equilibrata, paziente, come appare specialmente nel mirabile studio femminile per il quadro della "Lapidazione di Santo Stefano", vivo di una squisita sensibilità. Un altro notevole gruppo di disegni appartiene all'Empoli: studi per il quadro della "Vocazione" nella chiesa dell'Impruneta, per il "Sant'Ivo" dell'Accademia, per il noto "Noè ubbriaco" ed altri; ed anche in questi l'Empoli rimane ligio alla tradizione fiorentina con la sua sobrietà e il suo amore alla costruzione robusta a larghi piani, come appare sopratutto nel bel disegno di un giovane ammantato (*pag.589*), volto a sinistra con cappello in testa. Taluni di questi disegni rivelano una stretta parentela col Pontormo, in tutti appare poi come lo studio del vero fosse rielaborato dall'artista e come la sua più notevole sapienza anatomica non dominasse e non soffocasse il suo gusto di spontaneità e di vita.

Anche lo strano Giovanni da San Giovanni è rappresentato da una ricca serie di disegni, studi per gli affreschi della cappellina della Crocetta ora all'Accademia, per quelli della sala degli Argenti a Palazzo Pitti, per quello della facciata in piazza della Calza, per quelli del palazzo già dell'Antella in piazza Santa Croce, per quello della chiesa della Madonna a Monsummano, e per la "Morte di Cleopatra" nel palazzo Pallavicino Rospigliosi a Roma; e in tutti appare quel festoso e giocoso pittore, in un mirabile contrasto tra la finezza del miniatore e la larghezza dell'affreschista. Talora egli sembra compiacersi nell'accarezzare il disegno e condurlo alle sue estreme conclusioni; ma quando il tempo gli mancava sapeva pur contentarsi di una sobrietà affrettata ed approssimativa, come nell'interessante figura del satiro chinato a raccogliere i fogli lacerati dal tempo, schizzo nervoso e impaziente che rivela l'ansia del pittore nell'esecuzione e che ha un carattere di così intensa modernità.

La stessa ansia di ricerca, la stessa preoccupazione di fissare ed esprimere il movimento, appaiono in una serie di disegni di Cristoforo Allori, nei quali si rivela con quanta attenzione e quanta cura il pittore componesse quelle sue figure che appaiono così semplici e facili. I suoi disegni per il quadro dell' "Ospitalità di San Giuliano" nella Galleria Pitti e quello per il "San Domenico" di Pistoia attestano la coscienziosità dell'artista, che allontanatosi dal manierismo freddo della scuola fiorentina derivata dal suo avo, il Bronzino, indagava pazientemente e fedelmente il vero e di esso solo si compiaceva.

Un altro fiorentino poco conosciuto e poco apprezzato ora, Francesco Furini, appare anch'esso più completo e più limpido nei disegni che illuminano la sua attività artistica. Sette disegni di lui per gli affreschi nella sala degli Argenti a Palazzo Pitti rivelano, meglio che non facciano le sue pitture, con quanto accurato amore, con quanta serena attenzione egli pure si accostasse al vero e come si accingesse a riprodurlo con fedele umiltà (*pagg. 590-91*). Certe sue figure femminili, come la magnifica "Testa di donna" in matita rossa su carta gialla composte con una morbidezza ed una delicatezza inarrivabili, ne fanno un disegnatore di una eleganza e di una efficacia rare.

Esse spiegano del resto la grande passione del Furini per il disegno e confer-

EMPOLI: GIOVINETTO AMMANTATO.

FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI (*fot. del Gab. fot. degli Uffizi*).

mano quanto scrisse il Baldinucci a questo proposito: "suol raccontare persona che bene conobbe e praticò il pittore che un tal frate a cui era stata data l'incombenza di affrettare la terminazione di quell'opera (un "san Francesco" per la Compagnia delle Stimmate in Borgo San Lorenzo) con non poca importunità il sollecitasse, a cui finalmente disse il Furino che già lo aveva servito. Il perchè portatosi con prestezza il frate alla sua stanza, e veduto che la tavola in cui doveva farsi la pittura era ancora quella stessa che ella era uscita dal mesticatore, tenendosi beffato, con esso forte si dolse;

F. FURINI: TESTA DI DONNA - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi)*.

ma il Furino che con altro occhio considerava la sua operazione da quello che il frate attendeva, menatolo in altra stanza, gli fece vedere tutti i disegni e studi che egli aveva fatti per la medesima tavola sopra carte, tanto che altro non mancava che porgli in opera, e sì gli disse: Sappiate, padre mio, che allora io dico di aver finito le opere, quando io ho finiti questi e lo vedrete coll'effetto. Siccome promesse così effettuò: dopo brevi giorni gli diede l'opera finita ".

Un prezioso gruppo di disegni rivela un aspetto meno noto dell'arte di Carlo Dolci. Sono sette studi di ritratti, veri ritratti anzi, che se pure non arrivano all'altezza cui il Dolci attinse col famoso ed unico ritratto

F. FURINI: NUDO DI GIOVANE - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI (*fot. del Gab. fot. degli Uffizi*).

P. FACCINI: SAN FRANCESCO - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi)*.

di fra Arnolfo de' Bardi, attestano la sua abilità grande e fanno rimpiangere che il Dolci, dopo i primi fortunati saggi, abbandonasse quella via nella quale avrebbe potuto creare opere di più largo respiro.

Tra questi disegni due rappresentano "un bambino che dorme" ed uno "un bambino morto"; ed appare ancor oggi mirabile la sensibilità dell'artista nell'esprimere la vita e la morte con una così grande sobrietà di mezzi tecnici, con una così appassionata indagine della realtà.

Un gruppo di quindici disegni ci presenta Stefanino della Bella e ci richiama

CAVEDONI: STUDIO PER UN SAN PETRONIO - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).*

DOMENICHINO: LA COSTRUZIONE DELL'ABBAZIA DI GROTTAFERRATA STUDIO PER GLI AFFRESCHI DI GROTTAFERRATA - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).*

alle sue stampe che hanno qui la loro prima preparazione. Fra i tanti disegni vi è anche un interessante studio per il frontespizio delle opere di Galileo pubblicate a Bologna nel 1656, ma più interessante ancora è un disegno rappresentante "la fuga in Egitto", nel quale l'influenza del Rembrandt, che il Della Bella studiò ad Amsterdam nel 1647, è così piena e dominante che sembra quasi opera del Rembrandt stesso, come del resto molte delle stampe del Della Bella potrebbero essere credute opere del grande olandese.

Un altro notevole gruppo di disegni è quello di Pietro da Cortona, vari dei quali servirono come studi agli affreschi "dell'età dell'Oro e dell'Argento" nella sala della Stufa a Palazzo Pitti. In tutti appare la stessa ansia di risolvere problemi di atteggiamento e di movimento, con un segno tormentato, quasi scavato nella carta, che insiste correggendosi e modificandosi in un'affannosa ricerca della perfezione.

La scuola bolognese è rappresentata dai Carracci, da Guido Reni, dal Cavedoni, dal Tiarini, dal Domenichino, dal Guercino e da Pietro Faccini.

Di questi, che è il meno conosciuto, sono due disegni fra i più interessanti della mostra. Il Faccini, nato nel 1562 e morto nel 1602, appare già come un precursore del '700 per la larghezza del suo disegno sommario e sicuro, per una incomparabile leggerezza di tratto che modella le forme con

MAGNASCO: DUE FRATI CHE FUGGONO - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).*

una straordinaria sobrietà (*pag. 592*).

Se molti dei suoi quadri sono perduti, basterebbero questi disegni a rivelare una personalità artistica di prim'ordine che si impone vasti problemi e sa risolverli con una maestria meravigliosa.

Cinque disegni richiamano Guido Reni, uno dei quali è uno studio per una delle madri del quadro della "Strage degli Innocenti", della Pinacoteca di Bologna, e già alla mostra di Palazzo Pitti, e in tutti è un segno incerto, nervoso, affrettato, che sembra anelante di raggiungere una tranquillità lontana e fuggente. Osservando questi disegni ci sembra di poter penetrare nell'anima di Guido Reni durante il suo lavoro e di poter comprendere a costo di quanta ansia il pittore poteva raggiungere la sua calma appassionata.

I disegni di Ludovico ed Annibale Carracci mostrano invece un segno quieto e tranquillo. Quelli di Annibale specialmente, tra i quali sono un mirabile "studio di Ninfa giacente" per l'affresco di Palazzo Farnese a Roma, e un "bambino Gesù" delicatissimo, rivelano un artista sicuro di sè, un magni-

SEBASTIANO RICCI: ESTER ED ASSUERO - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. agli Uffizi)*.

PIAZZETTA: RAGAZZO CHE SUONA – FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).*

FRANCESCO GUARDI: CAMPIELLO CON ARCO

FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi)*.

fico costruttore attento e preciso nelle cose sommarie come in quelle minute e finite.

Un altro gruppo interessante di disegni è quello del Cavedoni, del quale un magnifico foglio presenta un prezioso studio per la figura di San Petronio nel gran quadro della "Madonna e Santi" della Pinacoteca di Bologna (*pag. 593*).

Un disegno per lo stesso quadro è alla Pinacoteca di Brera, ma è uno studio sommario e rapido di composizione, uno schizzo generale: questo degli Uffizi, al contrario, è uno studio calmo e paziente di proporzioni e di pieghe, composto con una larghezza e con una bravura che già preannunzia la bellissima figura del santo nel quadro famoso, così che anche il disegno rivela quelle influenze venete, specialmente tizianesche, che hanno fatto del Cavedoni un compositore degno di essere ricordato anche dopo Tiziano.

Altri disegni del Tiarini, del Domenichino (*pag. 594*) e del Guercino completano il gruppo bolognese. Quelli del Guercino sono sopratutto interessanti e piacevoli per la mirabile diversità che li anima. Sono

GUARDI: SPIAGGIA ROMANA CON ARCO - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI (*fot. del Gab. fot. degli Uffizi*).

TIEPOLO: GRUPPO DI SATIRI - FIRENZE, CASA HORNE
(fot. del Gab. fot. degli Uffizi).

tra questi alcuni disegni di putti, pieni di grazia, accarezzati con un segno leggero, quasi aereo; altri sono nervosi, schizzati in un impeto d'inspirazione senza pause, senza pentimenti, come quel bellissimo disegno della "Vestizione di un guerriero" che è probabilmente un primo pensiero per la figura di San Guglielmo d'Aquitania nel quadro notissimo della Pinacoteca di Bologna (1). In altri ancora appare calmo e sereno, sicuro dei rapporti delle masse come nel disegno dell'Aurora, (studio per l' "Aurora" Ludovisi) mentre in altri ancora tende a risolvere problemi di ombre e di luci.

Questa curiosità instancabile del Guercino, che appare volta a volta nei suoi schizzi perfetto e sereno, o nervoso e impaziente, fa di lui uno dei disegnatori più vari e più interessanti e più vicini a noi di tutta l'arte del '600.

Alcuni disegni dello Strozzi e del Castiglione ci portano nella scuola genovese. Del Castiglione è specialmente notevole un disegno di contadini che fuggono portando via i loro armenti e le loro cose, grande disegno nel quale l'abilità animalistica del Castiglione si afferma in modo sorprendente per la semplicità e la sicurezza dei mezzi.

Ma il gruppo genovese rivela sopratutto una sorpresa nella ricca collezione di disegni del Magnasco (2). Sono diciassette fogli che si possono dire pagine d'album, nelle

TIEPOLO: IL MARTIRIO DI UNA SANTA - FIRENZE - GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI - *(fot. del Gab. fot. degli Uffizi .*

quali il Magnasco ha fissato nudi, atteggiamenti e movimenti con un segno così sommario e così efficace e sicuro (*pag. 595*), che si direbbero disegni fatti più per piacere che per studio; quasi che il Magnasco non avesse bisogno di preparazione, ma potesse dipingere direttamente, senza preoccupazione di ricerche, e richiamasse direttamente dalla sua fantasia quelle figure così indiavolatamente vive delle sue composizioni stravaganti.

Il Bernini e il Maratta rappresentano la scuola romana, questo con tre disegni, uno dei quali è un mirabilissimo ritratto di profilo di Papa Alessandro VII, l'altro pure con tre disegni, uno dei quali è uno studio per l'altare della cappella Alaleona nella chiesa dei santi Domenico e Sisto a Roma, schizzato alla brava con un mirabile accordo dell'architetto col pittore.

Un bel gruppo di disegni di Salvator Rosa ci porta nella scuola napoletana, che è rappresentata purtroppo solo da questi e da un autoritratto di Luca Giordano.

Quelli di Salvator Rosa, specialmente i piccoli schizzi di figure in movimento, confermano nell'artista un accurato scrutatore della natura, dalla rapidissima intuizione e, se così può dirsi, un impressionista modernissimo e sorprendente.

Se queste scuole sono scarsamente e sommariamente rappresentate, la mostra degli Uffizi ha potuto esporre invece una magnifica serie di disegni di scuola veneziana, grazie anche al ricco contributo fornito dalla collezione Horne, specialmente con la sua serie famosa dei disegni del Tiepolo.

In questo mirabile gruppo sono anzitutto uno dei rarissimi disegni di Sebastiano Ricci, schizzato rapidamente senza timori e senza difficoltà (*pag. 596*), due disegni del Piazzetta affini a molti altri disegni dello stesso già pubblicati qui in "Dedalo" [3], preparati con la medesima accuratezza e la stessa paziente indagine, lo stesso desiderio quasi spasmodico di penetrazione psicologica che sembra fine a sè stesso e che non lascia supporre le meravigliose virtù coloristiche del pittore (*pag. 597*).

Ma due nuclei di disegni sopratutto richiamano l'attenzione, otto schizzi di Francesco Guardi e venticinque di G. B. Tiepolo.

Gli schizzi del Guardi, appena accennati, frettolosamente buttati giù per ricordo, sono così sommari ed approssimativi che si può credere che l'artista se ne servisse solo per ravvivare nella memoria l'immagine delle cose vedute; che gli eran certo ancora presenti, così tenaci le forme e i colori dovevano restare fissati nella sua mente, quando egli gettava sulle tele spontaneamante i suoi segni per far rivivere nella sua pittura il vero magnifico (*pagg. 598-99*).

I disegni del Tiepolo, appartenenti per la massima parte alla collezione Horne (*pag. 600*) [4], si collegano alla ricca serie di disegni dell'artista giunti fino a noi. I due degli Uffizi, già nella collezione Santarelli, rappresentano il "Martirio di una Santa" (*pag. 601*) e "La Vergine in gloria"; gli altri della collezione Horne, rappresentano figure allegoriche della forza e della fama, il "Tempo", un "guerriero giacente", un "putto nudo" e in gran parte sono studi, forse per sovrapporte, e raffigurano fauni e faunesse nei più vari atteggiamenti, ma regolati tutti da un ritmo di armonie e di equilibrio sorprendenti, da una leggerezza davvero tiepolesca.

Schizzati tutti a penna e bistro a tratti

PIRANESI: ROVINE - FIRENZE, GABINETTO DEI DISEGNI AGLI UFFIZI *fot. del Gab. fot. degli Uffizi*.

sommari e ombre gettate giù a larghe macchie improvvise, essi spiegano non solo il disegno aereo e mosso del Tiepolo, ma anche la sua tecnica pittorica così larga, così piena di luci, nella quale anche le ombre sono tanto ricche di luminosità.

Una stretta parentela lega questi mirabili disegni a molta parte dell' opera pittorica del Tiepolo, e si può dire che in essi è il segreto per intendere appieno la magica bellezza luminosa anche dell' "Eliodoro" del Museo di Verona (già alla mostra di Palazzo Pitti), con quella sua tecnica così sconcertante nei suoi larghi piani, nelle sue masse luminose, nelle sue vaste ombre che sembra opera di uno dei più audaci impressionisti moderni.

Alcuni disegni di Gian Domenico Tiepolo, tre paesaggi con cani, un "Trionfo d'Amore" e taluni putti volanti, dicano più chiaramente che non appaia sempre nella pittura, la distanza che separa il padre dal figlio.

La mostra degli Uffizi si chiude con una serie di disegni del Piranesi, magnifica preparazione delle sue famose stampe (*pag. 603*). Questi schizzi, buttati giù rapidamente, in parte sommari, in parte rifiniti con cura paziente, ma sempre segnati con grande sicurezza, dicono le tappe dell'elaborazione minuta e grandiosa delle grandi tavole del Piranesi. Tra i rari disegni di lui questi della collezione degli Uffizi sono i più preziosi per far conoscere la lenta e sicura maturazione dell'artista fantasioso e preciso.

Molti dei disegni esposti agli Uffizi si riferiscono a quadri ed affreschi dei singoli artisti ed hanno spesso un valore documentario per la loro opera pittorica ; ma anche tutti gli altri disegni, se pure non hanno tale carattere, non sono perciò meno preziosi. L'attività dei maestri, il loro gusto, la loro preparazione, la formazione del loro stile appare in tutte le età, ma specialmente nel seicento, evidente e limpida nei disegni.

Giudicare il seicento e il settecento solamente dall'opera pittorica degli artisti può condurre a giudizi affrettati e non precisi.

Nel disegno che rappresenta la meditazione intima dell'artista, il suo incessante e fecondo soliloquio alla ricerca dell'espressione matura e perfetta, noi ritroviamo la sua anima spoglia di ogni altra preoccupazione, sola e nuda davanti alla bellezza.

Perciò la mostra degli Uffizi è così ricca di insegnamenti e preziosa di risultati; e perciò essa ha costituito un incomparabile commento ed un magnifico complemento della grande mostra di Palazzo Pitti.

ARTURO JAHN RUSCONI.

(1) Vedilo rep. da M. MARANGONI, *Il vero Guercino*, in "Dedalo" giugno 1920.

(2) Vedine varii in P. D'ANCONA, *Il Magnasco*, in "Dedalo" dicembre 1922.

(2) Vedi G. FIOCCO in "Dedalo" Luglio 1921.

(3) Vedi G. GAMBA in "Dedalo" Agosto 1920.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici. Gerente responsabile.

IL MASCIAD DI AS-SAYEDA RUQQAYA E DUE MAUSOLEI, IN CAIRO.

Masciad significa il luogo della testimonianza e del convegno. E con tal nome furono chiamati gli edifici che si erigevano in memoria di un martire, di un combattente per la fede di Muhammad, o Maometto, o per dare degna sepoltura ad uno dei suoi seguaci, morto in istato di grazia e di perfezione.

Quello in cui si onora la memoria di Ruqqaya è fra i più noti e frequentati dai credenti di Cairo e delle più lontane provincie. Ruqqaya fu dei trenta figliuoli nati ad 'Ali, il più caro amico del Profeta, e fratello di Hussein, il famosissimo martire. Alla morte di Muawia, primo califa ommayade, succeduto ad 'Ali quarto degli Ortodossi, il figlio di lui Yazîd si proclamò sovrano. Ma quei di Kufra e di Medina sostenevano che tale diritto spettava ad Hussein, essendo egli figlio di 'Ali non solo, ma di Fatima figlia dello stesso Profeta. Un esercito già si radunava per sostenere il giovane pretendente, quando questi sorpreso con poca scorta veniva preso e decapitato. Ciò avveniva intorno all'anno 680 dell'êra nostra. Cinque secoli più tardi la testa di Hussein veniva trasferita in Cairo per esser venerata nella moschea di cui oggi non resta che il minareto *(pag. 606)* e parte della sala a cupola, la quale ultima ebbe, parecchi anni fa, copiosissimi restauri perdendo quasi completamente il suo aspetto originario.

Secondo un moderno raccoglitore di leggende popolari, lo Scia'rani, pare che 'Ali avesse due figliuole dello stesso nome nategli da due differenti mogli, di cui una, venuta a morire in Cairo, sarebbe stata effettivamente seppellita nel luogo dove sorge il piccolo monumento che ne porta il nome. L'altra Ruqqaya avrebbe avuta invece sepoltura in Damasco.

Quale delle due Ruqqaya, se due furono, fosse più illustre, non è detto. Vuolsi bensì dallo Scia'rani che quell'una, condotta a Medina davanti uno dei partigiani del califa Yazîd per essere messa a morte, operasse il miracolo di fare irrigidire a mezz'aria il braccio che si apprestava a colpirla, e cadere fulminato il carnefice.

Il masciad eretto in Cairo sorge nella corte interna di un ospizio (in arabo *takîa*) nel quartiere oggi abitato, che fu un tempo parte dell'immenso cimitero detto di Sayyeda Nafîsah. Sulla porta principale della *takîa*, aperta sulla pubblica via, si legge un'iscrizione: " Luogo onorato dalla famiglia del Profeta e da Ruqqaya figlia di 'Ali ".

Secondo una leggenda del XIII secolo il masciad sarebbe stato eretto in seguito ad un sogno fatto dal califa al-Hâfiz al quale sarebbe apparsa Ruqqaya [1], in luogo detto al-Hauma.

Uno storico del XIV secolo, Sciams ad-Dîn ibn-Zayât, dà più precise indicazioni. Egli dice che nel luogo detto al-Hauma " si vede

IL MINARETO SUPERSTITE DELLA DISTRUTTA MOSCHEA DI HUSSEIN - CAIRO.

una tomba sulla quale è scritto: Abu Tamîm Turâb al-Hâfizi, nonno di Bani Turâb, che arrivò al visirato al tempo di al-Hâfiz: fu lui che costruì per al-Hâfiz il masciad di Ruqqaya " (2).

Si vedrà in seguito che il Califa al-Hâfiz non ebbe nulla a che vedere colla costruzione, ed il suo nome è forse legato ad essa per il solo fatto che essa sorse durante il suo regno. Per contro, di Abu Turâb il Maqrizi dice che egli era il procuratore, in arabo *uakîl*, " della principessa che eresse il *masdjid* (cioè la moschea) di Ruqqaya ". Senza perderci ad accertare se il masdjid menzionato dal Maqrizi lo stesso che il masciad, possiamo fin da ora affermare che la principessa che ordinò la costruzione del masciad, aveva nome 'Àlam ed

IL MASCIAD VISTO DA SUD-EST PRIMA DEI LAVORI - CAIRO.

era la sposa del califa al-'Amir predecessore di al-Hâfiz.

Al-'Àmir era stato assunto al califato all'età di cinque anni, nel 1101. In suo nome lungamente governò un reggente di nome Afdâl, armeno, alla cui sagacia si deve se in quel periodo storico agitatissimo, che coincide colla prima crociata di Pietro l'Eremita, l'Egitto potè rimanere, in certo modo, estraneo al conflitto ed evitare di essere travolto dalla irresistibile marea del fanatismo cristiano, pur perdendo il Califato quasi tutti i suoi possedimenti in Siria.

Al-'Âmir non cominciò a regnare effettivamente che nel 1121 dopo l'assassinio del reggente Afdâl. Fino allora era solo vissuto per i piaceri, e il suo regno cominciato con lo sperpero delle immense

CIÒ CHE SI VEDEVA DAL LATO NORD

NELLA CORTE DELLA TAKIA.

ricchezze accumulate dal suo reggente, continuò tra crudeltà d'ogni sorta anche contro i suoi più fedeli, finchè egli cadeva a sua volta di pugnale, nel 1130. E fu appunto la principessa 'Àlam sua sposa che fece costruire il nostro masciad che alcuni anni fa cominciai a studiare.

Il monumento era noto ma, per così dire, indirettamente, ed il Comitato di conservazione dei monumenti arabi non aveva ancora avuto occasione di interessarsene. La sua notorietà era dovuta alla circostanza che da esso proveniva uno splendido mobile scolpito, una di quelle nicchie di preghiera, o portatili *mihrâb*, di cui furono dotati parecchi monumenti e di cui tre soli esemplari, il nostro compreso, si conservano nel Museo di Arte Araba di Cairo.

Dell'età del masciad e del mihrâb si discusse a lungo senza arrivare a conclu-

CAIRO:

L'INTERNO DEL MASCIAD QUALE ERA.

sioni definitive.

Doveva toccare a me di scoprire impensatamente la soluzione tanto dibattuta [3]. Verso la fine del 1915 procedendo ai lavori di isolamento del mausoleo che il Sultano Qalaun aveva fatto erigere per l'unica sua consorte nei pressi del nostro masciad, mi era venuto in mente di proporre al Comitato di conservazione dei monumenti d'Arte araba di intraprendere un simile lavoro per quest'ultimo edificio. Esso trovavasi sepolto a sud sotto alti cumuli di sabbia e di detriti *(pag. 607)*. Dagli altri lati verso l'interno della *takîa* scompariva quasi fra le costruzioni moderne *(pag. 608)*. Si intuiva che nell'interno il suolo era stato rialzato, mentre parecchie erano le discordanze fra ciò che certi aspetti del luogo suggerivano alla mente e quel che l'occhio vedeva. Nella parte centrale co-

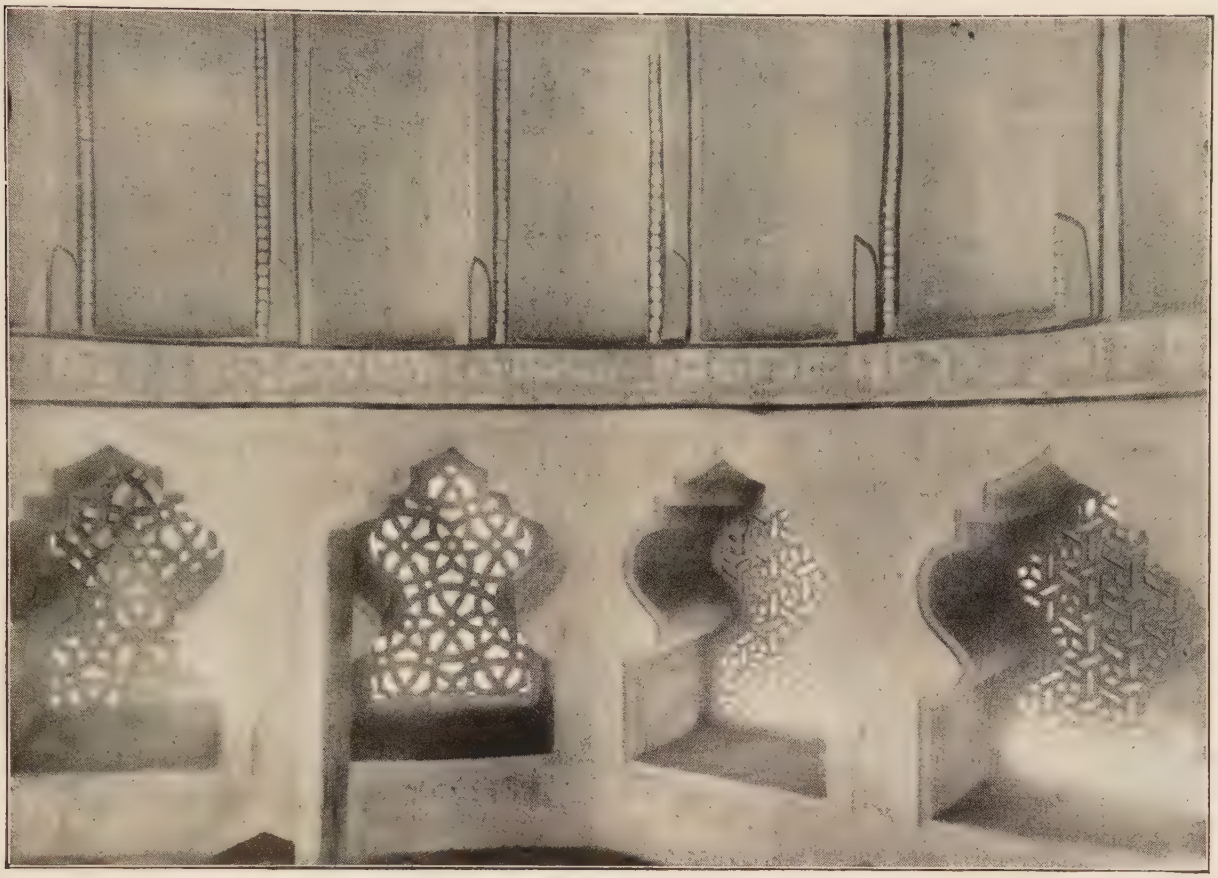
MASCIAD DI RUQQAYA: FRONTI DEL CENOTAFIO SCOPERTO - CAIRO.

perta da cupola, davanti alla grande nicchia ornata di stucchi bellissimi, era il cenotafio di ragguardevoli proporzioni, ancora come l'aveva descritto il Ravaisse " dissimulé par une draperie de couleur sur laquelle sont brodés quelques passages du Coran. Un haut grillage en bois richement incrusté de nacre et supportant une légère toiture en manière de daïs l'entoure comme ferait une châsse ".

Cancello e baldacchino del XVIII secolo formavano tale massa che il piccolo ambiente ne rimaneva quasi soffocato *(pagina 609)*, e per di più impedivano di abbracciare l'insieme della parete sulla quale gli stucchi della nicchia costituivano trionfalmente il principale motivo decorativo dell'interno. Da quanto tempo *la draperie de couleur* che aveva visto il Ravaisse, si trovasse sul cenotafio era facile intuire dalla polvere annosa di cui era cosparsa, dalle lacerazioni che s'erano prodotte per il lungo pesare della stoffa sugli spigoli acuti. I serventi del luogo a lunghi intervalli erano penetrati nel sacro recinto a raccogliere i cartellini d'ogni forma, dimensione e colore sui quali i devoti scrivono la loro prece e la loro speranza, nella fede che la vergine venerata, secondo la leggenda, le esaudisca. Ma da tempo immemorabile nessuno aveva mai pensato di scuotere quella polvere o di sollevare quella stoffa. Nè il Ravaisse, nè il van Berchem, nè il Comitato avevano pensato di approfondire fin lì l'indagine, chi sa, forse per un certo timore di urtare le piccole e tenaci suscettibilità locali.

La mia curiosità fu più forte, e n'ebbi il premio. Poichè sollevata la stoffa, si presentò ai miei occhi un monumento di scultura in legno fra i più belli e meglio conservati che si conoscano ed insieme un documento storico che fissava in modo indiscutibile una data che gli storici arabi non avevano ritenuta e che portava nuova luce sulla storia del masciad.

Il cenotafio è un purissimo modello d'arte fatimita *(pag. 610)*, dal semplice commesso a specchiature. Esso misura metri 2,85 per 1,75: la zona ornata in legno alta appena 45 centimetri si appoggia ad uno zoccolo di muro che fu rivestito di



MASCIAD DI RUQQAYA: L'ISCRIZIONE DELLA CUPOLA CON LA DATA DI COSTRUZIONE DELL'EDIFICIO - CAIRO.

marmi e che termina superiormente con un tondino di marmo. Le iscrizioni in bellissimi caratteri cufici sono disposti su quattro righe di altezze differenti, che corrono ininterrotte sulle quattro facciate. Sulle righe estreme in alto ed in basso, alte rispettivamente 55 e 40 millimetri, sono scolpiti dei versetti del Corano: sulle due intermedie, la superiore alta 95 mill. e l'inferiore 40, trovasi il testo storico. Fra le due righe inferiori ed i montanti verticali, che ornati di sculture, le rilegano, stanno delle specchiature rettangolari pur esse scolpite di dimensioni variabili. Un alternarsi di motivi e di proporzioni dà a questa zona un'armoniosa e delicata grazia. Gli specchi rettangolari si avvicendano in guisa che talora il lato lungo trovasi eretto, tal'altro disteso: il disegno è più serrato nei primi, più largo nei secondi. Mancano al mobile le pigne terminali dei montanti d'angolo e le tre squadre di bronzo che rinforzavano ogni spigolo, il cui disegno pertanto si distingue nel preciso contorno rimasto liscio in mezzo alla folta ricchezza dell'ornamento scolpito.

L'iscrizione storica dice nel primo rigo: " Questa è la tomba d'as-Sayyeda Ruqqaya figlia del Principe dei credenti 'Ali figlio d'Abu Tâlib. Le benedizioni di Allah vadano su lui e su tutti gli Imâm suoi discendenti! E benedica anche Mohammad nostro

signore che chiude la serie dei Profeti ".

Sul rigo inferiore si legge: " Ordinò la costruzione di questa tomba la nobile sposa di al-'Âmir, al cui servizio è legato il giudice Maknun al-Hâfizi, per mezzo del sunnita Abu Turâb figlio di Abi-l-Fath. Sia la misericordia di Allah su tutti quelli che pregano per lui. Nell'anno tre e trenta e cinquecento " (4).

L'importanza della scoperta non ha bisogno di commenti. Occorre pertanto rilevare la speciale significazione di alcune frasi della seconda iscrizione e le conseguenze che se ne possono desumere.

Il testo arabo dell'invocazione della misericordia di Dio per coloro che avessero pregato per il sunnita Abu Turâb permette di asserire che nel 533 dell'Egira, ossia nel 1138, costui era già morto. Quindi non potendovi essere dubbio sull'esattezza dell'affermazione che lo indica direttamente incaricato del lavoro di costruzione della tomba, cioè del masciad, è giocoforza ammettere che la costruzione stessa dovette essere eseguita quando Abu Turâb era ancora in vita, e cioè prima dell'anno 528, data, secondo il Maqrizi, della sua morte, e quindi durante il regno del califa al-Hâfiz. E pertanto si può anche conchiudere che la data del 533 scolpita nel mobile doveva esclusivamente riferirsi a quest'ultimo.

Da ciò conseguiva che la ipotesi tanto del Ravaisse quanto del van Berchem sulla contemporaneità del mihrâb del Museo Arabo e del masciad era definitivamente da escludere, ma che, d'altra parte, il van Berchem era nel vero approssimando la data del mihrab al regno di al-Fâ'iz, ed il Ravaisse non aveva tutti i torti stabilendo una relazione fra la data della morte di Abu Turâb e quella di costruzione del masciad.

In ogni caso mi tenni pago della mia buona stella che mi aveva così semplicemente offerto il documento decisivo che tanta luce portava alla storia del monumento. E devotamente compreso della bellezza del soggetto che avevo tra le mani, e della delicata poesia di grato ricordo che quella principessa di lontani tempi torbidi e rudi aveva pur sentito volendo fossero legati all'opere sue i nomi dei devoti che l'avevano servita ed erano man mano mancati a lei ed alla vita, mi accinsi alla desiderata resurrezione del masciad.

Nel 1916 scomparivano gli alti cumuli di detriti e di sabbie addossati all'edificio e le vecchie mura superstiti venivano liberate di tutte le laide aggiunte più o meno moderne. Erano messi a nudo i soffitti in legno originari, che un canniccio moderno intonacato aveva nascosti, e si procedeva cautamente a scrostare le malte più recenti e le multiple imbiancature che durante i secoli si erano venute sovrapponendo alle antiche stabiliture lisce, agli stucchi decorativi delle pareti, fin nelle profonde scanalature della cupoletta ariosa e graziosa.

E mentre da un lato venivano alla luce i resti di dettagli d'ornamenti di stucco prima invisibili, dall'altro appariva quasi intatta la decorazione policroma della cupola. Di questa facevan parte due belle iscrizioni coraniche in caratteri cufici azzurri sul fondo bianco, la prima delle quali fregiava il sommo delle pareti della base quadrata, l'altra *(pag. 612)* correva all'altezza del nascimento della cupola, al disopra cioè delle sedici finestre che illuminano l'interno, e terminava colle parole:

MASCIAD DI RUQQAYA: LA GRANDE NICCHIA DELLA SALA CENTRALE - CAIRO.

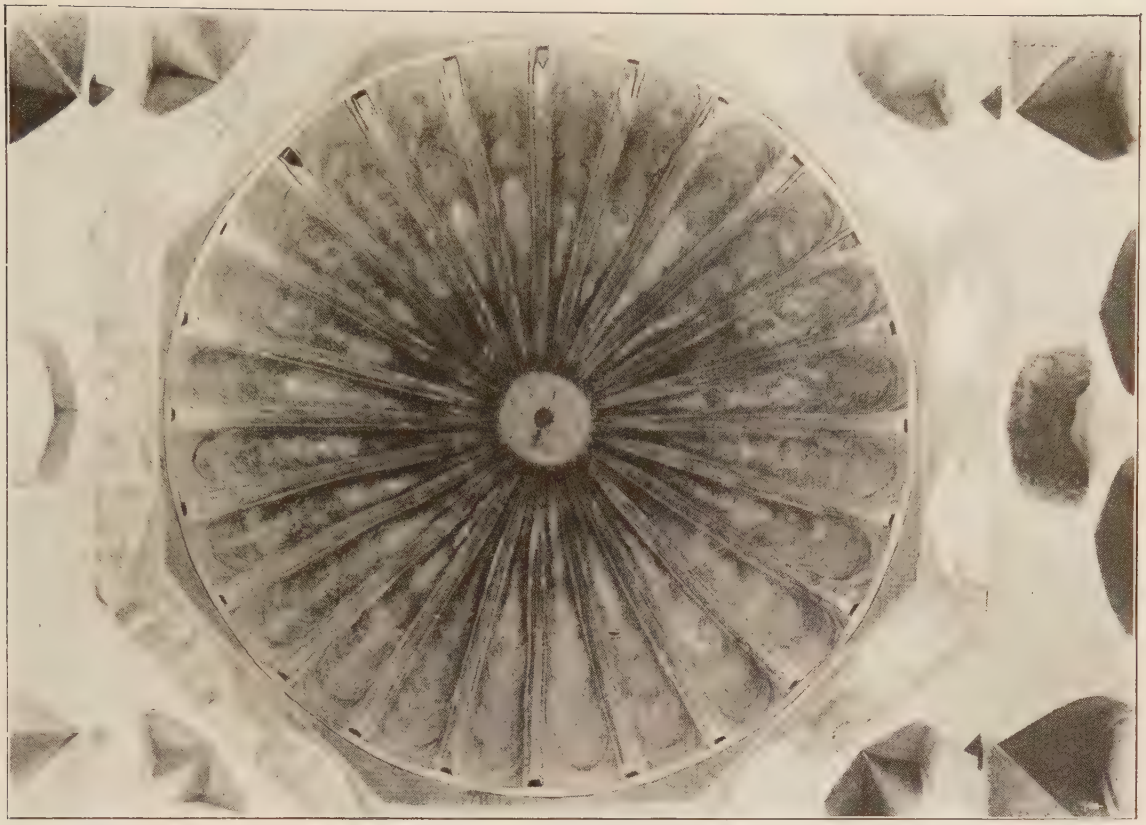
MASCIAD DI RUQQAYA: RACCORDI RETTANGOLARI DEL TAMBURO E FINESTRONE DELLA CUPOLA - CAIRO.

" Nel mese di Zilqa'da dell'anno sette e venti e cinquecento. Sian grazie a Dio! "

E sinceramente potevan rendersi grazie a Dio clemente e misericordioso per questa data corrispondente al mese di settembre del 1132 che fissava in modo definitivo l'epoca di costruzione dell'edificio, la cui storia perciò assurgeva dal campo delle ipotesi a quello della realtà innegabile.

Nel 1132 il sunnita Abu Turâb era ancora vivente. La principessa 'Alam, vedova dall'ottobre del 1130 e incinta, nella ansiosa attesa dell'erede su cui vigilava l'insidia del cugino 'Àbd al-Magid, reggente, che riuscì a sopprimere violentemente il nuovo nato, non potè pensare ad elevare il masciad prima dell'anno seguente. Lo dedicò essa forse alla vergine sorella del martire Hussein per quell'analogia che essa sentiva fra la sua propria tragedia e quella avvenuta nei primi tempi dell'Islâm, pure a cagione della successione del califato? Potrebbe anche darsi.

Il masciad, in origine più ampio di quel che oggi ne rimane, era compiuto colle sue decorazioni interne ed esterne dopo poco più che un anno. Il cenotafio in legno forse predisposto dallo stesso Abu Turâb non era finito che nel 1137. Circa venti anni dopo la principessa faceva costruire il meraviglioso mihrâb portatile che doveva offuscare in bellezza quello che si dice il defunto suo marito avesse fatto costruire per la moschea al-Azhar nel 1125.



MASCIAD DI RUQQAYA: LA CUPOLA VISTA DAL BASSO – CAIRO.

Della costruzione originaria non rimane oggi che la parte estrema a sud. Essa si compone di una sala quadrata centrale coperta da cupola e fiancheggiata da ambienti minori rettangolari, coperti da soffitti in legno.

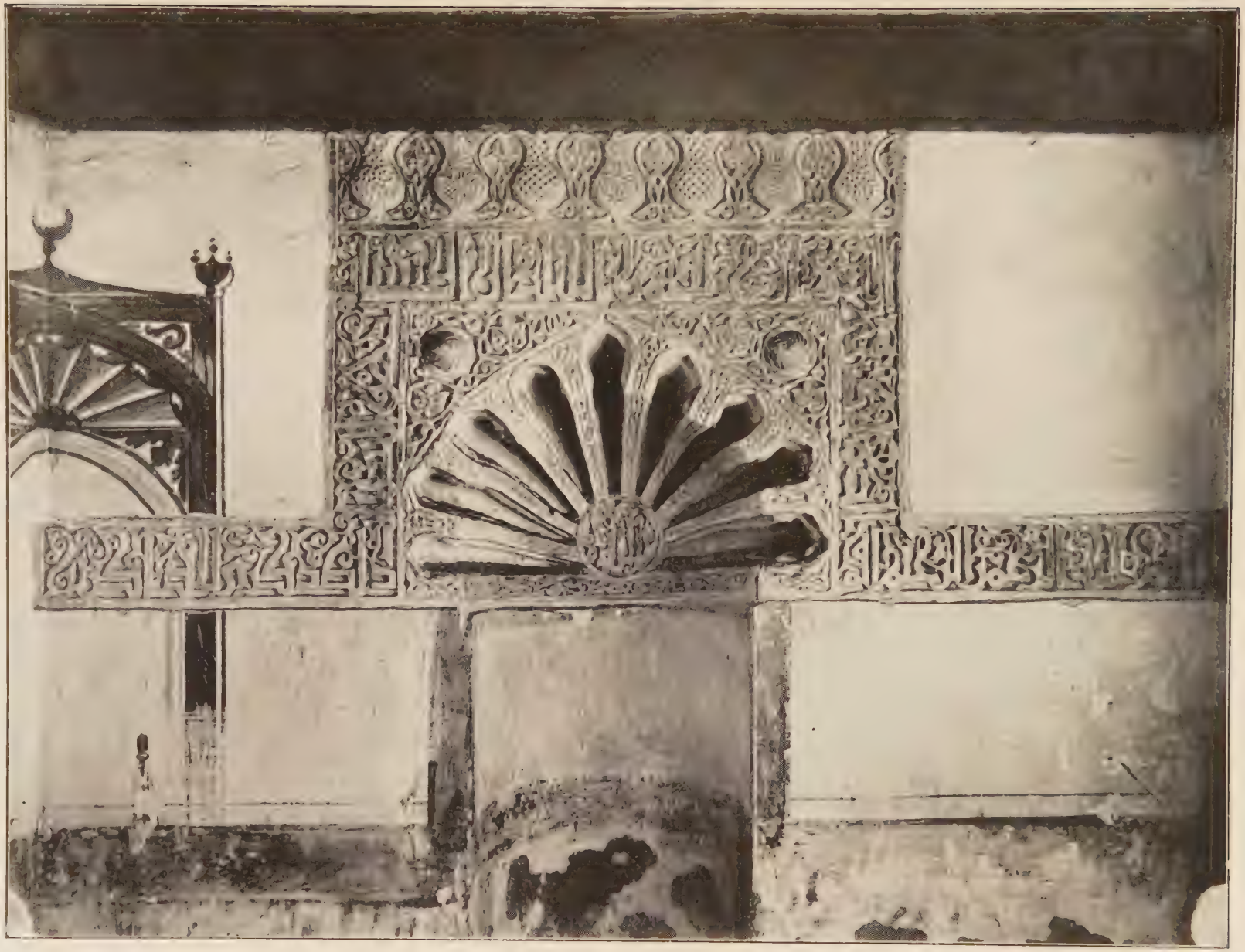
Nella parte centrale il muro a mezzodì è dominato dalla gloria degli stucchi meravigliosi che ornano una grande nicchia profonda *(pag. 613)*. La luce tangente che piove dall'alto ne accentua il rilievo, mentre un rivestimento in legno di color rossiccio, che ricopre i fianchi ed incornicia il vano della rientranza dove sta la nicchia, dà maggiore risalto al candore degli stucchi di cui il tempo, grande artista, cancellò la freddezza. E la nicchia s'erge alta quasi fin sotto ai raccordi di stallattiti di transizione e di sopporto all'ottagono del tamburo. Il coronamento degli stucchi è un curioso ed interessante intreccio di motivi a rette e curve, quasi una merlatura che l'artefice si compiacque di snaturare ed arricchire fantasticamente. Esso si appoggia ad una cimasa leggermente ricurva ove predomina una magnifica iscrizione coranica dai caratteri cufici, la cui rigidità geometrica si attenua fra gli eleganti e graziosi avvolgimenti degli steli nascenti dalle lettere finali e portanti foglie e palmette. Più in basso un doppio nimbo di profondi alveoli di stallattiti contorna la vôlta della tazza, curvata alla maniera persiana: e la tazza è foggiata a conchiglia le cui scanalature e costole facenti capo agli alveoli irradiano da

un disco in fondo alla cavità sul quale l'artista devoto intagliò il nome di 'Ali e cinse di una corona contesta del nome del Profeta, sette volte ripetuto. Un largo disegno di volute copre i due timpani, fra la vôlta e la cimasa; in mezzo ad essi due tondi, ove in origine s'innestarono due grandi borchie sporgenti caratteristiche, segnano il centro del motivo. In basso l'opera di stucco è terminata da una fascetta con iscrizioni coraniche che s'appoggiava un tempo sulla zoccolatura di marmo e su due colonnine che sulla fronte sostenevano i piedritti dell'arcata. Nel corso degli scrostamenti trovai sulle malte più vecchie le impronte della zoccolatura: era costituita di striscette, certo policrome, affiancate e composte in esagoni molto allungati a zone indentate le une sulle altre fino in basso. Ne potei rilevare il disegno, ma sono convinto che quel rivestimento non sia l'originario, a giudicare dall'unico avanzo superstite, una fascetta a musaico di grandi tessere quadrate opposte in diagonale di mediocre lavoro.

Le altre pareti della sala non presentano altra decorazione. I vani di comunicazione cogli ambienti laterali, e le rientranze dei muri nord e sud sono rivestiti di legno, nelle piattabande nello spessore dei muri e sulle fronti. Tale rivestimento si arresta e si appoggia ad una larga fascia orizzontale che corre lungo tutto il perimetro all'altezza dell'architrave della porta d'ingresso. Oggi questi legni presentano nella tinta uniforme rossiccia che apparì dopo il ripulimento, delle macchie più chiare dalle quali si intuisce che originariamente essi erano fregiati di iscrizioni a caratteri cufici e di ornamenti, senza per altro potere in alcun modo rendersi idea delle tinte dei fondi e dei disegni.

I vani di comunicazione suddetti ebbero ognuno un binato di colonne sui fianchi, ed una colonna ebbe ogni spalletta delle incassature sud e nord, su cui riposavano i legni di sostegno delle murature superiori. In epoca imprecisabile vi fu chi osò togliere quelle dodici colonne, che, come si vede, avevano funzione eminentemente costruttiva, senza preoccuparsi se e quanto il loro mancare potesse compromettere la stabilità dell'edificio. Pure questo resistette, grazie alla robustezza dell'intelaiatura di grossi tronchi di palma che incatena ancora tutti i muri, e che non piegò sotto il peso delle murature che vennero a trovarsi prive di quei loro sostegni.

Il raccordo fra la base quadrata della sala e l'ottagono del tamburo su cui imposta la cupola si compie per mezzo di un semplice sistema di archetti, uno in angolo e due contigui sui lati, sormontati da un archetto angolare *(pag. 614)*. Esso costituisce il primo passo verso i raccordi a stalattiti che in epoche posteriori assunsero importanza grandissima nella costruzione delle sale a cupola. In sostanza il sistema è lo stesso che osserviamo nei monumenti dell'XI e XII secolo in Sicilia ed in molte chiese del primo medioevo in oriente come in occidente, ove il passaggio dal quadrato all'ottagono si verifica mediante la nicchia angolare incorniciata da un doppio o triplo archetto. Nei monumenti medioevali egiziani, questa nicchia angolare è la transizione ordinaria nel X ed XI secolo: si suddivide in seguito e si arricchisce di nicchie supplementari in larghezza e quindi anche in altezza. Vediamo, nel processo dei secoli, aumentare gradata-



MASCIAD DI RUQQAYA: LA NICCHIA DELL'ALA OVEST
FRA INTONACHI E PITTURE MODERNE – CAIRO.

MASCIAD DI RUQQAYA: LA NICCHIA DI STUCCO LAVORATA DELL'ALA EST - CAIRO.

mente il numero dei loro filari e diminuire le loro dimensioni, in guisa che nei monumenti del XVI secolo questi raccordi raggiungono proporzioni fantastiche: in taluni si contano circa una ventina di filari di nicchiette che dal basso, aumentando di numero, finiscono a costituire alla base del tamburo una corona ininterrotta per tutto il perimetro anulare.

Nel nostro mausoleo fra i raccordi angolari il costruttore pensò di aprire delle finestrine, due affiancate in basso ed una in alto, così che ogni lato dell'ottagono presentasse quasi identico disegno. Queste finestrine furono però colmate di muro per tema forse che i loro archetti fossero troppo deboli per sopportare il peso della massa superiore, o fors'anco perchè il coperto

MASCIAD DI RUQQAYA: LA STESSA NICCHIA COI RESTI DI ORNAMENTI DEI PIEDRITTI VENUTI IN LUCE - CAIRO.

delle salette laterali veniva ad accecare in parte il vano binato inferiore. E qui osserviamo essere questa disposizione di finestre derivata da un trilobo semplice a vano completamente aperto di epoca anteriore. Ne abbiamo un esempio lì presso nelle due cupolette dei mausolei intitolati a Muhammad al-Ga'fari e a Sayeda, 'Atika, di cui diremo più tardi.

Il tamburo ottagono del masciad è forato da sedici finestrine, due per lato, la cui sagoma molto probabilmente è di origine mesopotamica. Nel IX secolo la troviamo nella moschea Ibn-Tulun in un pannello di stucco simulante, nella sua rudezza barbarica, una nicchia di preghiera: ai primi dell' XI si ingentilisce alquanto nel minareto sud della moschea di al-Hâkim,

e quasi identica si osserva tuttavia in una finestrina della facciata orientale della grande corte della famosissima università islamica di al-Azhar, la fiorita. Questo motivo nel rude disegno di Ibn-Tulun fa pensare al contorno che assumono i due bordi interni di una cortina, tirati in parte da cordoni a varie altezze, che un primitivo abbia voluto imitare con mano inesperta.

Le nostre finestrelle conservano in gran parte i trafori in gesso originari dal fine intreccio geometrico del nodo esagono a coppie alternate di disegno rettilineo e curvilineo.

La cupola *(pag. 615)*, ha profonde scanalature separate da costole piatte, a cui sovrasta un prisma aguzzo terminato in basso da un lungo smusso ogivale. Sotto l'intonaco moderno rinvenni numerosissimi avanzi della decorazione policroma che fregiava i listelli fiancheggianti i prismi delle costole e gli smussi terminali che sovrastano l'iscrizione datata, di cui dissi prima. Nei listelli si alternano delle goccie bianche su fondo rosso bruno ed il meandro tracciato di azzurro su fondo bianco listato pure di rosso: negli smussi, in serie successiva ripetuta sei volte, sono campi di giallo, verde, azzurro e rosso.

Altri resti di colorazione azzurro ed oro conservano gli stucchi della grande nicchia e delle finestrine fra i raccordi angolari della cupola, in guisa che si è portati a ricostruire mentalmente tutto un insieme policromo dei più singolari, in cui ai vasti campi bianchi delle pareti contrastano macchie e striature improvvise di giallo rosso, azzurro e verde. Oggi con le tendenze eroiche dei coloristi moderni, non si osa più dire che un simile insieme doveva essere di una crudezza insigne per non chiamarla insopportabile. Certa cosa è però che i grandi contrasti di colore furono nell'istinto e formarono la regola che i maestri decoratori dell'antichissimo Egitto, della classica Grecia, di Roma e di Bisanzio magnifica, lasciarono in retaggio a quelli islamici e che i popoli tutti sempre predilessero.

Le due ali del mausoleo non hanno altra decorazione che una nicchia i cui ornamenti di stucco presentano in entrambi un uguale disegno fondamentale trattato però da due differenti artisti. In quella di sinistra *(pag. 617)* l'intaglio è men curato e più primitivo che in quella di destra. Il coronamento delle nicchie è quanto mai caratteristico: sono sette calici di melograno, o sette anfore svasate, disposti in fila e separati da un intreccio a palmette. Ho detto anfore poichè, malgrado la frappatura floreale del loro bordo superiore, gli intrecci geometrici che sono scolpiti nel bulbo richiamano alla mente quei vasi di vetro smaltati a disegno, panciuti e dal collo svasato, destinati a contenere le lampade che rischiarano le moschee e gli edifici funerari.

L'ornato in gesso al disotto di questo coronamento è dominato dall'iscrizione coranica che corre parallelamente ad esso, discende sui fianchi e piega a livello della imposta della tazza lungo le pareti a sinistra e a destra della nicchia (*pag. 619*), e forse in origine continuava per tutto il perimetro dell'ambiente a formare il coronamento di un plinto probabilmente dipinto.

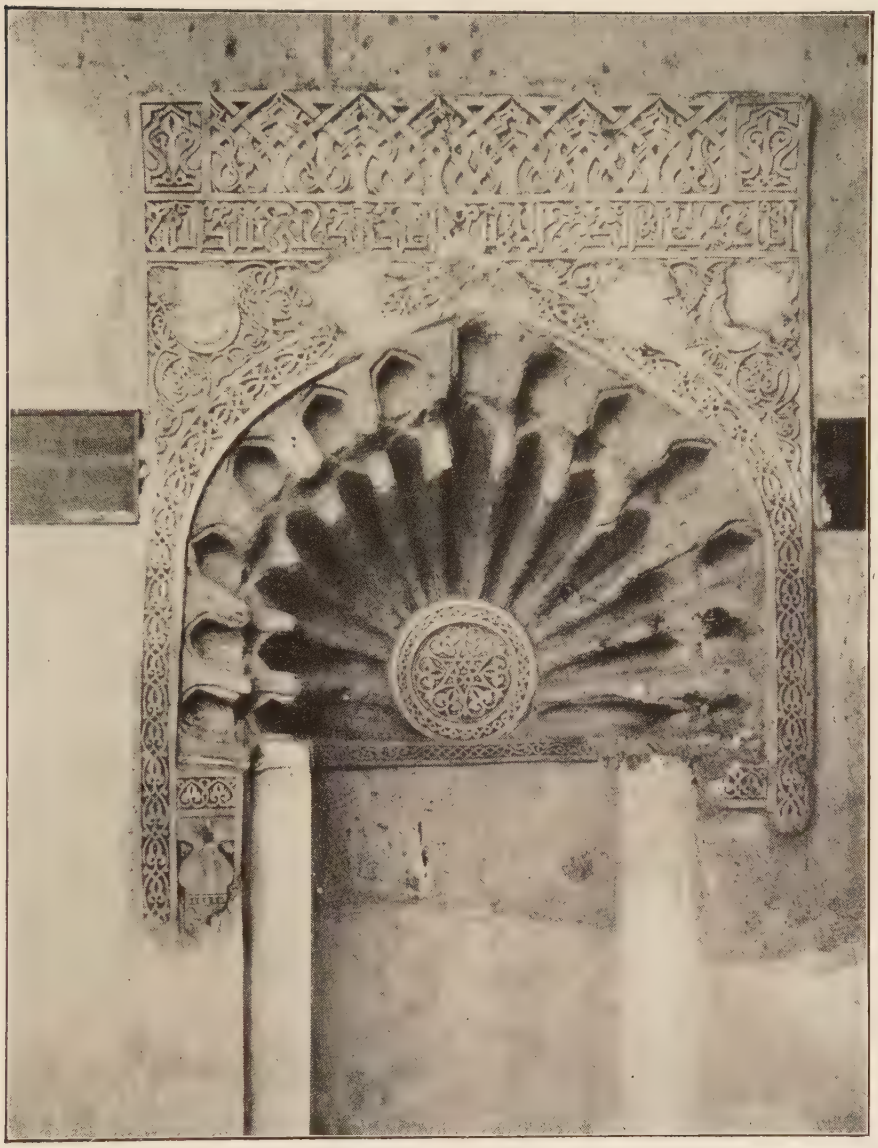
La tazza foggiata, anche qui a conchiglia, è più semplice: le sue costole e scanalature, partenti da un disco interno, fregiato

IL MASCIAD ED IL SUO PORTICO ALLA FINE
DEI LAVORI DI RESTAURO - CAIRO.

MASGIAD DI RUQQAYA: LA NICCHIA DI STUCCO A SINISTRA NEL PORTICO - CAIRO.

del nome del Profeta, vengono a disegnare sulla fronte una graziosa dentellatura, che senz'altro contorno costituisce l'arcata. I piedritti di questa non avevano colonnine di sostegno, ma invece due lesene di stucco (*pag. 619*) al cui bordo esterno era un ornato senza fine a palmette intere alternate a mezze palmette, ed in quello interno il disegno di una colonnina dal capitello detto a *qullah* (olla di terra per bere), ma che più propriamente dovrebbe dirsi a lampada, poichè più a questa è simile la sua forma.

Dissi in principio che sotto un moderno incannicciato rivestito di intonaco rinvenni i soffitti in legno originari che co



MASCIAD DI RUQQAYA: LA NICCHIA DI STUCCO A DESTRA NEL PORTICO COI RESTI DI DECORAZIONE DEI PIEDRITTI - CAIRO.

prono quei due ambienti. Essi sono composti di travicelli squadrati e di un semplice assito in cui i listelli di coprigiunte e quelli lungo le travi disegnano dei cassettoncini regolari. Il legno è nudo e senz'altra colorazione che un filetto di rosso sugli smussi dei listelli, oggi appena visibile fra la tonalità bruna che travi ed assi acquistarono col tempo. Ottocento anni fa quella profilatura rossa sul tono eburneo del legno naturale doveva essere ben altrimenti vistosa.

Quali fossero e come disposte le altre parti che con quella descritta costituivano tutto l'insieme del masciad è assai diffici-

le precisare. Si può soltanto affermare che fra esse era una corticella circondata da portici, di cui non rimasero che i resti parecchio mutilati di quello a sud, contiguo alla sala a cupola ed alle sue ali. Ne erano scomparse le colonne originarie e quindi gli archi che ne eran sorretti. La grande breccia era stata chiusa da una parete del tipo degli incannicciati nostrani, e che in Egitto in tarda epoca turca fur molto usato, anche per costruire interi edifici: la nostra canna palustre è qui sostituita da listerelle di legno dette *bugdadli* inchiodate a distanza alle travi dell'ossatura, onde fissare le malte di rivestimento. Il vano interno del portico era stato dimezzato in altezza per creare due stanzette al piano di sopra: le due nicchie di stucco che vi si trovano furono sforacchiate per assicurare i travetti dell'impiantito.

Demolita ogni opera parassita e tolti gli intonaci recenti trovai tracce sufficienti delle arcate per disegnarne la curva e per conchiudere che la corsia era a tre fori.

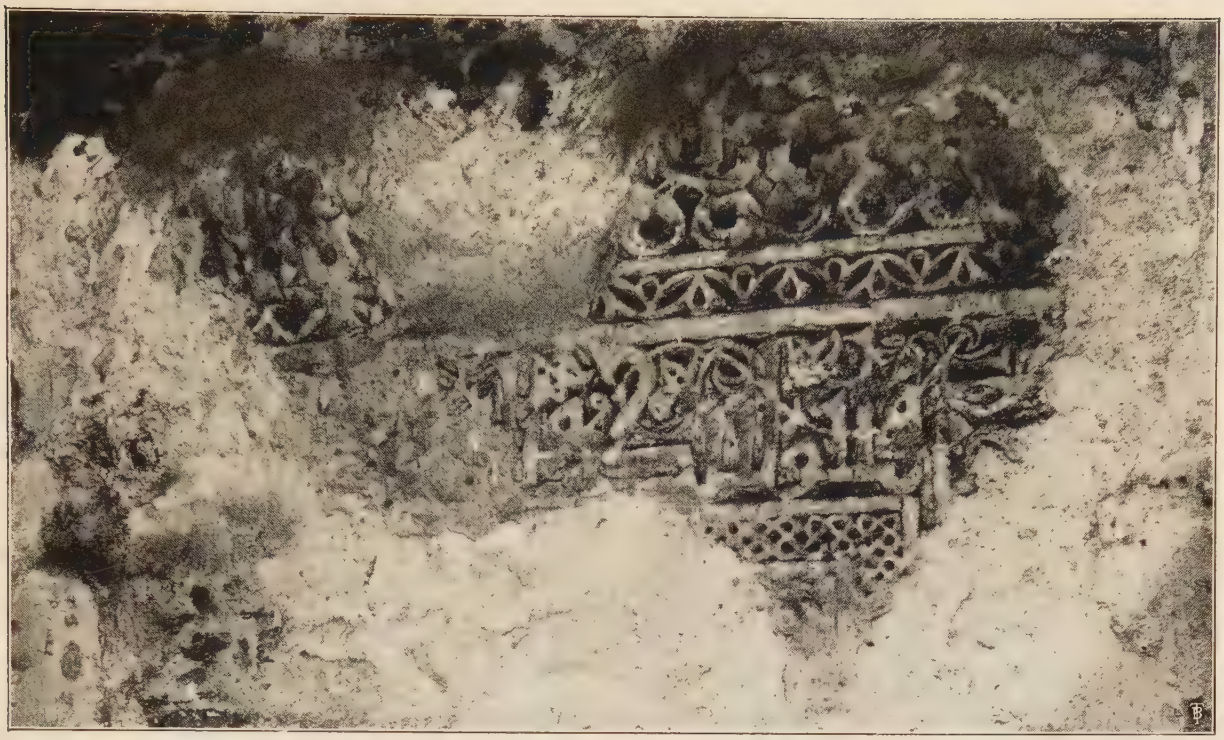
E qui cade acconcio notare che nell'architettura islamica la facciata a tripla arcata o a triplo scomparto è una delle caratteristiche precipue dell'epoca fatimita. Come il Creswell[5] osserva, il primo apparire di essa nell'arte orientale ha luogo nel palazzo di Hatra presso Mossul, derivazione, secondo l'Herzfeld, dell'arco trionfale romano a tre fornici disuguali. Tale scomparto si adattava al tipo di costruzioni a tre *iuân* o recessi affiancati, permettendo di manifestare in facciata col grande vano arcuato lo scomparto centrale maggiore, e coi vani minori le ali del grande *iuân*.

Ricostruendo il portico (*pag. 621*) io non mi attenni al tipo ad arcate dissimili, mancandomi ogni indicazione positiva in quel senso, mentre d'altra parte i recessi ciechi esistenti alle estremità del portico ne limitavano la fronte e quindi risultava abolita ogni possibilità di rispondenza fra questo e lo scomparto interno dell'edificio.

Dei portici che chiudevano i lati est ed ovest della corticella trovai i resti dei pilastrini che formavano i piedritti dell'arcata che si innestava al lato sud e non sembrami probabile che la corticella fosse quadrata; nei lati est ed ovest la profondità dei porticati era minore e per conseguenza si può supporre che anche quello a nord non fosse dissimile.

E più in là di quest'ultimo che cosa c'era mai in origine? La pubblica via da cui in esso si accedeva direttamente, od una costruzione simmetrica a quella esistente a sud, e comprendente il portale di ingresso, un vestibolo ed altri ambienti? Qui si ritorna nel campo delle ipotesi di cui riteniamo la più probabile e che cioè il masciad finisse al portico settentrionale. E parrebbe corroborarla il fatto che troppo prossimi a questo limite si innalzano i due mausolei di Muhammad al-Ga'fari e di Sayeda 'Atika, già citati, che non permettono verso nord uno sviluppo maggiore di quello tracciato nella mia pianta di ricostruzione. Altre ipotesi non so fare che non siano pure fantasticazioni campate a vuoto poichè disgraziatamente manca ogni elemento di raffronto di più completi monumenti simili al nostro.

La decorazione del portico sud si limita a due nicchie, ornate di bei stucchi, fiancheggianti la porta d'ingresso alla sala a cupola. Gli stucchi (*pag. 622*) non sono



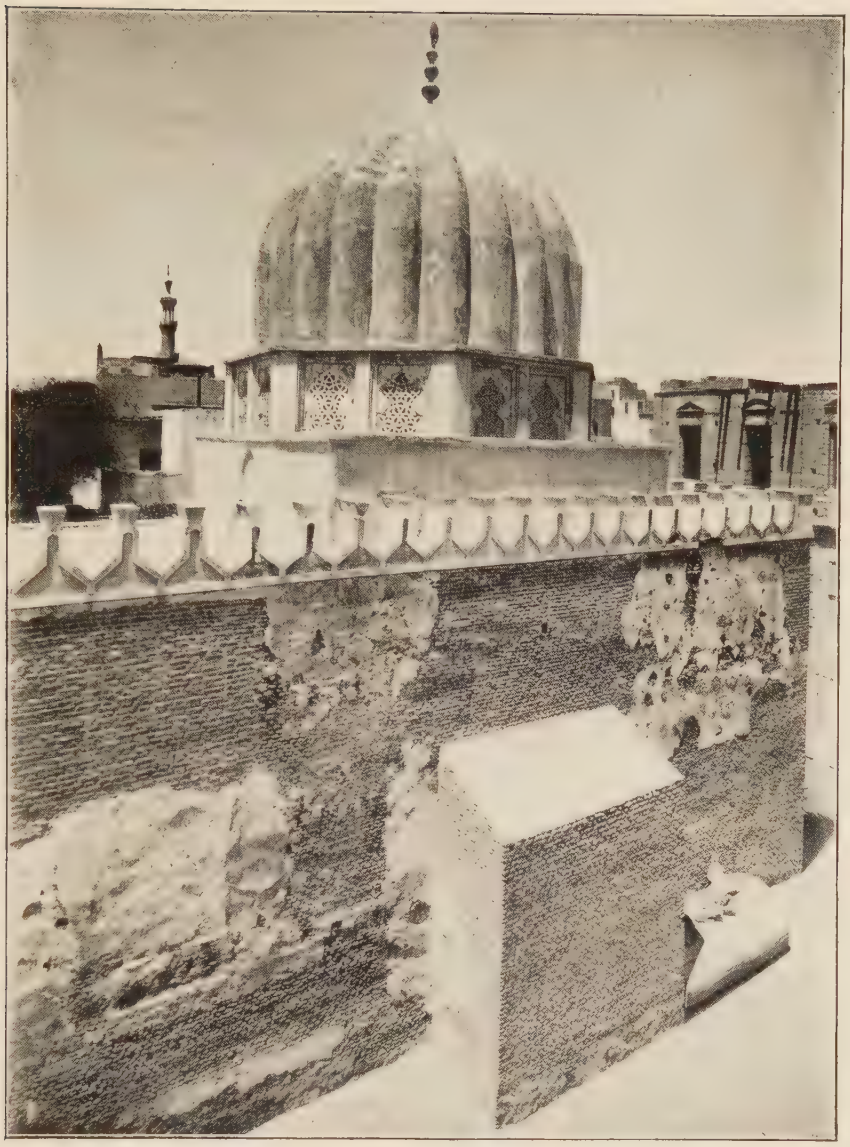
MASCIAD DI RUQQAYA: AVANZI DI DECORAZIONE IN STUCCO NEL PORTICO ORIENTALE - CAIRO.

che la copia o piuttosto una variazione in scala ridotta di quelli della grande nicchia interna. Il coronamento ad intreccio di motivi rettilinei e curvi si semplifica qui ed acquista a mio avviso maggior grazia ed eleganza, precisamente a cagione della chiarezza più evidente dei motivi che la compongono. La fascia di iscrizione coranica è meno alta e pianeggiante anzichè incurvata. La colonna di alveoli che compone l'arco della nicchia invece di essere doppia è singola, ma il motivo ornamentale dei timpani colle sue formelle di appoggio per le borchie in rilievo è la copia fedele di quello della nicchia maggiore. Così l'ornato senza fine di palmette affrontate, che scende ai due lati di quest'ultima, può dirsi identico a quello che nelle due nicchie in esame incornicia l'arcata e si prolunga in basso come bordura dell'opera di scolpito. Differenziano in ciò soltanto : che in queste troviamo ripetute le medesime foglie ininterrottamente, mentre in quella si osservano foglie affrontate a frappatura interna alternarsi a foglie a frappatura esterna. Nella nicchia di destra *(pag. 623)* è più nettamente visibile il capitello a forma di lampada e l'estremo della finta colonnina che, come nelle due nicchie interne, è tracciata ai due lati della cavità. Aggiungiamo ancora che il portico era coperto da un soffitto in legno identico a quello che ricopre le due ali della sala a cupola. Nei due portici est ed ovest la parete a sud, unica superstite, era decorata da una finta nicchia di stucco; ne restano pochissimi e rotti frammenti ad est (*pag. 625*) dai quali si intuisce che il motivo com

L'INTERNO DEL MASCIAD DOPO I LAVORI DI RESTAURO - CAIRO.

prendeva un coronamento di tipo simili a quelli già descritti, ma non definibile, ed un'iscrizione coranica che corre inferiormente ad esso ed accenna a scendere sui fianchi del pannello.

All'interno del masciad (*pag. 626*), grazioso di proporzioni discrete e quanto mai armonioso, così da porlo fra i rari monumenti, se non unico, in cui l'occhio senza sforzo può abbracciarne l'insieme e dilettarsi dell'armonia di ogni dettaglio, fa strano riscontro l'aspetto esterno. Nude sono le mura fino alla caratteristica merlatura, precorritrice dei tipi posteriori a bordi dentati e già decisamente distante dai tipi elaborati a traforo di Ibn-Tulun, di al-Azhar e di al Hâkim. Le pareti che furono semplicemente intonacate di bianco e di cui



VEDUTA DEL MASCIAD PRESA DA SUD-OVEST DOPO I LAVORI - CAIRO.

oggi si vede il contesto a precisi filari di piccoli mattoni, non han finestre, non hanno dettaglio di sorta fuor della nuda, disadorna e tozza sporgenza palesante a sud la grande nicchia interna *(pag. 627)*: non hanno fregio che avvivi la desolante uniformità. Da siffatta massa di muro chiuso emerge il cubo su cui si appoggia l'elegante profilo del tamburo ottagono. In esso le strane finestrelle colle trine minute dei loro trafori in gesso si incastonano leggiadramente in pannelli rettangolari racchiusi in una cornice purissima, quasi classica, fatta di un doppio listello e di uno sguscio; ed ogni coppia di pannelli è limitata da svelte lesene marcanti i vertici dell'ottagono.

Su tutto domina lo slancio misurato

LE DUE CUPOLE GEMELLE DI MUHAMMAD AL GA'FARI (A DESTRA) E DI SAYEDA 'ATIKA (A SINISTRA) - CAIRO.

della cupola dalle robuste nervature digradanti verso la guglia metallica a tre bulbi reggenti il segno dell'islam. E pare quasi di veder materiato il simbolo di un sogno lontano emergente da una realtà tragica, il simbolo del ricordo di ciò che sperò giovane la fondatrice, sopravvissuto al bieco dramma della sua vita spezzata.

Accennai a due riprese ai piccoli mausolei di Muhammad al Ga'fari e di Sayeda 'Atika, che sorgono anch'essi nel recinto della *takîa*. Prima del 1918 erano stati appena segnalati, ed incidentalmente studiati. Erano ancora in quell'anno circondati da costruzioni moderne, quando, avendo quasi completato il riordinamento del masciad, potei occuparmene. Procedetti prima di ogni altro al loro isolamento, e conseguentemente mi diedi a ricercare sotto gli immancabili e molteplici strati di intonachi, dipinture ed aggiunte più o meno recenti.

Oltre agli stucchi che ornano il mausoleo di Sayeda 'Atika, unici superstiti, i curiosi dettagli venuti in luce durante i lavori meritano un breve cenno. Le due sale a cupola si addossano l'una all' altra, anzi hanno in comune il muro divisorio, pur non essendo state costruite contemporaneamente (*pag. 628*). Sorse prima quella di Muhammad al-Ga'fari, completa colle sue quattro mura disposte in quadrato: l'altra di poco posteriore in data, non eb-

RACCORDI ANGOLARI E FINESTRE TRILOBATE DELLA CUPOLA DI SAYEDA 'ATIKA - CAIRO.

be mai di proprio e parzialmente che le pareti ovest nord ed est. Il costruttore pensò che poteva economizzare un muro senza inconvenienti; nè curò di legarsi in alcun modo all'edificio precedente, lasciando intatto perfino l'intonaco che ne copriva il muro nord. Tranquillamente ne murò la porta d'ingresso trasformando il vano in una nicchia di preghiera ed un'altra aprendone sul lato est.

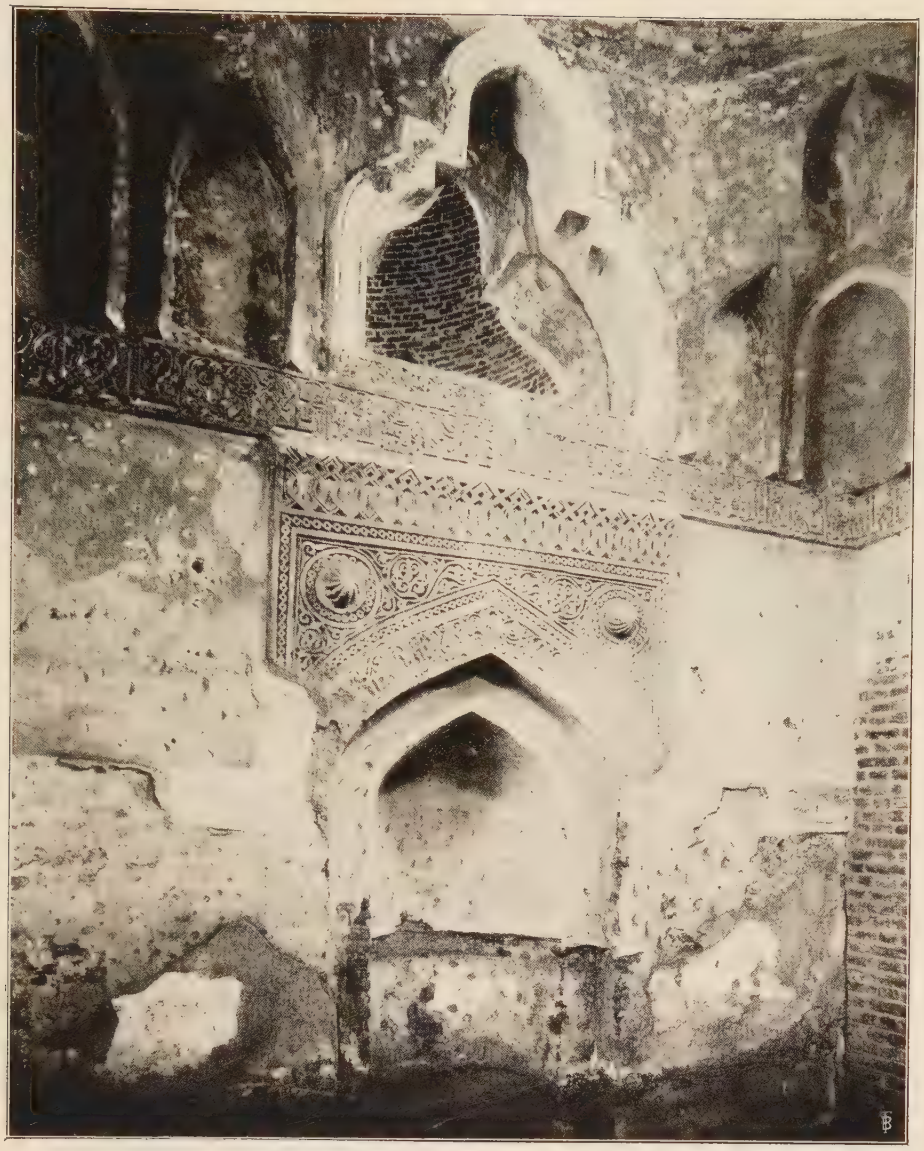
I due tamburi della cupola si divisero fraternamente lo spessore del muro divenuto divisorio, e nei lati aderenti di questi le finestre trilobate fra i raccordi angolari vennero a trovarsi una in continuazione approssimativa – l'esattezza non è stata mai una qualità essenziale degli antichi costruttori – di quella primogenita. Un'altra curiosità venuta in luce è la seguente: l'edificio d'al-Ga'fari poggiò in parte il suo muro ovest a quello merlato di un recinto preesistente, che si estendeva fino all'angolo nord-ovest che limitò dipoi il mausoleo di Sayeda o 'Atika. E questo pertanto dal lato ovest ed in gran parte da quello nord, ove continuava, profittò del vecchio recinto per la sopraelevazione di due dei suoi muri. La merlatura di tale recinto, di disegno identico a quello del masciad, è ancora visibile all'esterno, e si manifesta anche all'interno per la differente colorazione, e per una linea nettissima di demarcazione dell'intonaco che si arresta al contorno della detta merlatura, mentre quello posteriore ne riempie i vuoti e forma il fondo su cui aderisce la decorazione di stucco.

Intorno ai titolari dei due edifici non si sa gran che di preciso, nè si ha dati che confermino l'attribuzione popolare, gli antichi scrittori tacendone.

Muhammad al Ga'fari sarebbe il figlio di Ga'far as-Saddîq, generato da Muhammad al-Bâqir che nacque da Zâin al-Abidin, figlio di quell'Hussein fratello di Ruqqaya, tutti *Imâm*, ossia guide spirituali dei credenti, notissimi nel mondo musulmano. Ma di questo discendente in quinto grado dal famoso 'Ali, compagno del Profeta, non si posseggono notizie biografiche di sorta.

Nella storia sacra dell'islâm si conoscono due donne di nome 'Atika: una zia dello stesso Profeta, ed un'altra più indirettamente legata alla famiglia di lui che sarebbe la titolare del mausoleo. Nacque costei da 'Omar ibn-Nufoil, di Koreisci, terra della tribù del Profeta, nei primissimi tempi della nuova fede e fu famosissima e celebrata per bellezza. Ma se questa le procurò ben quattro mariti, volle Allah onnipossente segnarli di uno stesso e tragico destino: morirono tutti di morte violenta. Non deve far maraviglia se le storie dicono che 'Atika, in seguito alla quarta sventura, giurò di non prendere più marito (6).

La descrizione dei due monumenti è presto fatta sul più completo di essi, quello di 'Atika. La piccola sala quadrata è coperta da una cupola profondamente scanalata, la quale si appoggia ad un tamburo ottagono, raccordato alla base per mezzo di un sistema di transizione angolare a nicchie *(pag. 629)*, identico a quello già descritto del masciad. Dissi già delle finestre trilobate che si aprono in corrispondenza dei lati del quadrato, ed aggiungo essere assai probabile che quelle fossero state chiuse in origine da trafori in gesso. Infatti il contorno del trilobo incornicia una fascia di ornamento chiuso fra due listelli che non può essere fine a



LA NICCHIA DI STUCCHI LAVORATI DELLA TOMBA DI 'ATIKA - CAIRO.

se stessa, ma parte dell'insieme comprendente il traforo di chiusura. Queste finestre appoggiano ad una fascia di iscrizione coranica in bei caratteri cufici fioriti, che corre lungo le quattro pareti. A sud la nicchia di preghiera (*pag. 631*), conserva la parte superiore dei suoi stucchi che differiscono sensibilmente per tecnica da quelli del masciad. Il coronamento molto semplice, ad intrecci geometrici di linee rette e curve, si appoggia senza transizione alcuna ai timpani. In questi la decorazione è condotta con lo stesso disegno fondamentale che predomina sugli altri descritti più sopra, ma con una tecnica differente, essendo qui le foglie e le palmette trattate a superficie piana e liscia, mentre d'altra parte il tipo di foglia è sensibilmente di-

verso. Le formelle tonde che, come di consueto, segnano il centro dell'ornamento, conservano qui le due belle borchie sporgenti intagliate a spirale come nei rami sbalzati delle vecchie porte. La doppia arcata della nicchia è curvata alla maniera persiana: quella esterna è fregiata di una iscrizione coranica che accenna a piegare all'altezza dei piedritti in direzione orizzontale.

Il mausoleo di Muhammad al Ga'fari molto aveva sofferto ed era per circa due terzi malamente e assai sommariamente ricostruito da cima a fondo. Non conservava che pochi avanzi degli stucchi, tratti di iscrizione e spunti di ornamenti, ma tutto l'insieme indicava chiaramente che esso era stato il modello dell'edificio limitrofo.

Oggi, dopo i lavori di riordinamento che il defunto Sultano Hussein aveva promossi in tutti i locali della *takîa*, dopo i lavori di restauro che l'ufficio di conservazione dei monumenti eseguì nei vecchi edifici, il luogo " dedicato alla famiglia del Profeta e a Ruqqaya " è uno dei più deliziosi. Fuori dalle vie frequenti, allietato dalla vite e dalle rose, vi spira una calma d'altri tempi e d'altri luoghi. Gruppi di donne ancora paludate nell'ampia tunica che spazza la terra, velate come nell'antico medioevo, torie di uomini assorti, contadini dal portamento da sovrani, vi passano. Arrestano mormorando la invocazione per togliersi le gialle ciabatte davanti alla breve barriera che li separa dal luogo della testimonianza, scompaiono nel vano verso la mèta della loro speranza nell'illusione della indefettibile fede degli avi. Ritornano via mormorando azioni di grazie, cedendo il passo a nuovi accorrenti. Quasi ci fan pensare che siamo noi l'assurdo anacronistico.

ACHILLE PATRICOLO.

(1) *'Ali pascià Mubârak, al Khitat at-Taufikiva*, Vol. II, pag. 61. La leggenda è tratta dall'opera *Misbâh ad-dayâghi* di Ibn-'Ain al-Fudalâ.

(2) *Al-Kauakib as-sayyâra fi tarbît az-ziârat*, Bulaq, 1907, pag. 178.

(3) Intorno a questo avevano scritto il Mehren nel 1870, il Ravaisse nel 1887 e Max van Berchem nel suo *Corpus Inscriptionum Arabicarum*, discutendo sulla bella iscrizione dedicatoria in caratteri cufici fioriti che vi è scolpita e nella quale si legge: " Questo (mihrâb) è tra le cose che ordinò di fare la donna illustre affidata alla guardia (di Dio), l'augusta (sposa) di al-Amir, al cui servizio era prima il giudice Abu l-Hassan Maknun, ed è oggi l'emiro diritto 'Afif ad-Daulah Abu l-Hassan Yumn al Fâizi as-Sâlihi, a vantaggio del masciad d'as-Sayyeda Ruqqaya, figlia dell'emiro dei credenti 'Ali ".

Ravaisse e van Berchem concordavano nel ritenere contemporanei *maschiad* e *mihrâb*. Ma il primo appoggiandosi alla identità delle versioni date da alcuni storici sulla principessa 'Alam e sullo sciaikh sunnita Abu Turâb, di lei procuratore e incaricato della costruzione di varii edificii, sosteneva che tanto il *masciad* quanto il *mihrâb* portatile dovessero rimontare ad una data anteriore alla morte di Abu Turâb, 528 dell'Egira, ossia al 1133-34. Dal canto suo, il van Berchem si era tenuto alle indicazioni storiche che si avevano intorno ai due personaggi nominati nell'iscrizione: Abu l-Hassan Maknun, (che secondo il Maqrizi era chiamato " giudice " a cagione della sua dolcezza di carattere e serenità), ed 'Afif ad-Daulah Abu l-Hassan Yumn. E poichè quest'ultimo nome era accompagnato dagli attributivi al-Fâizi, as-Sâlihi, egli concludeva che la data incognita doveva ricercarsi nel periodo di regno del califa, al-Fâiz e del suo reggente as-Salih Talayi ibn-Ruzzik, cioè fra il 550 ed il 555 dell'Egira, ossia fra 1155 ed il 1160. Gli argomenti erano entrambi validissimi, ma la questione rimaneva insoluta, mancando ogni altro documento decisivo per definire l'ammissibilità di ciascuno e stabilirne il nesso fuor dal campo delle ipotesi.

(4) Sento il dovere di tributare qui ai signori Mahmud Akkush e Yussuf-Amed, traduttore il primo, ispettore il secondo presso il mio ufficio, studiosissimi entrambi, tutta la mia gratitudine per la loro preziosa e costante collaborazione tanto nella interpretazione degli autori arabi, quanto nella lettura epigrafica che occorsero in ogni mia ricerca.

(5) *A Brief chronologie of the Muammadan monuments*, Cairo, Imprimerie de l'Institut Français, 1919, p. 88.

(6) *Sciablangui, nur al-absâr*, Boulaq, pag, 187.

MASOLINO: LEGGENDA DI SAN GIULIANO OSPITALIERE - MUSEO INGRES A MONTAUBAN.

UNA PREDELLA DI MASOLINO NEL MUSEO INGRES A MONTAUBAN.

Un pomeriggio dello scorso maggio il signor Riccardo Offner ed io ci trovavamo per caso a contemplare tra il colonnato di San Martino alle Palme il paesaggio che si stendeva ai nostri piedi. E malgrado la bellezza della natura per soavità, grazia e ritmo rivaleggi quivi con le più nobili vedute della Campania e della Calabria ionia, il comune interesse pei nostri studi ci fece volgere ad essi il discorso. Così il mio compagno mi rivelò che in una chiesa lì sottostante egli aveva visto una pittura che gli era sembrata un Masolino.

— Dove? — domandai ansioso.

— Laggiù nella Pieve di San Giuliano a Settimo.

— E che cosa rappresenta?

— La figura in piedi d'un santo.

— Niente altro?

— No. Niente altro.

— Ma non può essere stata così sola. Deve aver fatto parte di un polittico. Quando il resto andò disperso, quel pannello deve esser stato conservato perchè raffigura il santo patrono della chiesa. Deve esser quindi San Giuliano. E se San Giuliano è di mano di Masolino, — continuai, — allora lei ha trovato quello che sono andato cercando dal settembre passato in poi quando m'imbattei in una predella rappresentante San Giuliano che uccide i suoi genitori.

Ben presto il signor Offner mi condusse

PARTICOLARE DELLA PREDELLA DI MASOLINO.

MONTAUBAN, MUSEO INGRES.

a San Giuliano e mi mostrò la pittura. Egli aveva perfettamente ragione: era un Masolino. Egli pubblica qui la sua importante scoperta, ed io mi tengo al mio più umile argomento.

La predella che trovai nel settembre 1920 a Montauban era appartenuta ad Ingres, e forma ora parte della collezione da lui lasciata alla sua città natale. Ch'egli l'abbia cercata e amata, è un titolo d'onore tanto per il piccolo pannello quanto per il gusto di quel supremo maestro del contorno.

La composizione ci mostra a destra il giovine cavaliere mentre nell'avvicinarsi al suo palazzo viene fermato da uno snello e leggiadro familiare, uomo o donna non si capisce bene, che gli muove incontro agitato, per dirgli che dentro troverà sua moglie a giacere con un altro uomo. Ma l'a-

dolescente dal bel viso, dalla figura slanciata e dalla mossa aggraziata ha invece di piedi degli artigli, e noi indoviniamo così per quale scopo egli fosse stato inviato a quel Cavaliere ingenuo quanto Parsifal.

La scena seguente mostra il Cavaliere nella camera nuziale in atto di colpire con la sua spada uno della coppia che sta nel letto. E quello che accadde lo sappiamo da due grandi scrittori, Jacopo da Voragine e Gustave Flaubert. Giuliano reso folle dal diavolo irrompe nella stanza, vede confusamente due corpi che giacciono, e li trafigge. Erano i suoi genitori venuti da lontano, che sua moglie, per onorarli, aveva ospitati nella propria camera.

Vi è appena da osservare che nel raffigurare questo racconto, l'artista non ha assunto il tono tragico richiesto dal soggetto.

Egli l'ha trattato piuttosto in una maniera spiccia e puerile, quasi si trattasse di qualche piacevole leggenda cavalleresca dove tutto sia destinato a finir bene. E la sua perizia nel rendere l'azione, che gli ha permesso di raffigurare il grazioso diavolo così vibrante ed elegante, gli venne a mancare proprio quando sarebbe stato necessario di esser terribile. L'assassino potrebbe essere San Martino che divide il suo mantello con il mendicante.

Il colorito è gaio, chiaro, prevalentemente roseo, delicato.

Quanto alla questione dell'autore di questa predella, il dimostrare, a chi conosca seriamente l'arte fiorentina, che si tratta di Masolino, sarebbe come voler spiegare per mezzo dell'algebra che ore sono. È ovvio in ogni particolare. E se a qualcuno ciò non sia pienamente palese, dia uno sguardo alle illustrazioni del definitivo volume del professor Toesca sul maestro, e le sue esitazioni cesseranno.

La cronologia di Masolino è ancora relativamente oscura, e io esito ad assegnare al pannello una data precisa. Sarei tuttavia incline a porlo, all'incirca, tra il 1425 e il 1430. E vedo con piacere che anche il signor Offner è giunto a conclusioni non troppo dissimili.

Chi ha notato negli affreschi di Masolino a Castiglion d'Olona il fascino che ha per lui la prospettiva (anch'egli avrebbe potuto svegliare sua moglie come Paolo Uccello soleva, col grido: " O che dolce cosa è questa prospettiva! "), non mancheranno d'osservare anche qui quanta attenzione egli abbia posta nel muro sfuggente della casa, e come il deperimento della pittura abbia scoperto le linee tirate di là dal termine dell'edificio verso l'orizzonte. Persino il letto è stato trattato come un problema della stessa " dolce cosa ".

BERNARD BERENSON.

UN PANNELLO DI MASOLINO A SAN GIULIANO A SETTIMO.

Questa figura di San Giuliano rivela al primo sguardo (*pagina 637*), la sua identità estetica tanto alto è il grado delle sue peculiari qualità. Esso è una figura di gentiluomo di razza principesca ma aggraziata, giunto all'età matura, per quanto le sue energie non sieno ancora completamente assestate o placate. Siamo persuasi del suo cosciente attaccamento alla vita; eppure egli sembra riluttante a guardarla in faccia. Egli certo ha vissuto nelle grandi città dove il suo cuore deve essersi come contratto, non al punto tuttavia da divenire cinico o crudele; e dove il suo acume nativo ha conosciuto ogni sfumatura della vita morale. Perciò egli ha accettato con rassegnazione la sua parte di spettatore nel conflitto fra le sue passioni e il suo orgoglio, e ha imparato in dure esperienze il valore delle rinuncie.

Egli non è incapace di azione sotto la spinta o la pressione di un dovere morale, eppure il movimento distratto e lo sguardo assorto sembrano manifestare l'ossessione di qualche spettrale e spaventoso ricordo: senza dubbio il fatto determinante della sua vita, il suo duplice parricidio. Egli s'arresta e si volge a guardare indietro un istante, come se la sua mente fosse costretta a rievocare l'orrendo spettacolo; e ciò con una certa esitanza nostalgica e meditativa quale avrebbe potuto rendere Giorgione.

Tutto quello che indoviniamo dalla sua fine apparenza, dalle sue fragili spalle, dal suo gentile portamento, si legge nei suoi malinconici occhi, e modella la piccola bocca quasi ostinata. Un contorno fermo e una sensitiva modulazione di superfici seguono la forma della lunga stretta testa, ingentilita da un lungo raffinamento di gran razza. Inclinata su un collo sottile, incorniciata da una signorile capellatura bionda, sembra piegare sotto il peso di un dolore inconsolabile. V'è una intimità nella sua espressione, un invito a penetrare il suo segreto, unici a quel tempo, e più propri allo stato d'animo dei primi cinquecentisti, come Del Sarto o Giorgione.

Il calligrafico snodarsi del cartiglio, l'inseguirsi intorno alla testa dei circoli della spiegata aureola sono come l'irradiazione della sua bellezza, il refluire dei suoi sogni nel più puro elemento della decorazione astratta. Il nostro santo è un sogno da Prerafaeliti inglesi, è l'Amleto della cavalleria fiorentina.

Il movimento della figura si svolge verso l'alto lungo una linea inclinata; e il ritrarsi indietro del lato sinistro, l' avanzare esitante del braccio destro, il volger della testa, sono in essa assorbiti, determinando il contenuto spaziale della figura.

Tuttavia non è come forma plastica, ma come schema architettonico che ci rendiamo conto di quella. Essa, sino quasi alla metà della sua altezza, si leva fra parallele verticali, che poi convergono simmetricamente per formare una specie di galba rotonda al pinnacolo della testa. I diritti contorni esterni limitano nettamente la figura e la costruiscono in tre bene articolate zone, come una facciata di edificio. La spada e le pieghe rigide rinforzano tutta la struttura, mentre ogni linea conduce l'interesse del riguardante verso la sommità.

Le componenti statiche e dinamiche della forma essendo in tal modo assorbite dalla

MASOLINO | SAN GIULIANO OSPITALIERE - PIEVE DI SAN GIULIANO A SETTIMO (FIRENZE).

predominante architettura, la figura è condotta dall'espressione verso l'astrazione: il rilievo, che tende a liberarsi dallo sfondo, si appiattisce; la forma, come diversa apparenza d'una sola identità, si scioglie nel ritmo; il movimento si sottomette ad un disegno bilanciato; il soggetto evapora nel simbolo. Quando il dipinto era completo certo la figura si alleava alle altre figure; come qui si riconcilia con il pannello piatto e coi suoi limiti geometrici. La testa invece, come il più penetrante elemento d'espressione, con la sua particolareggiata psicologia e col suo contorno ondulato, si distacca e si isola dal resto; mentre l'assoluto geometrico dell'aureola giova a fissare l'accento dominante su tutta la superficie.

Il nostro santo appartiene alla famiglia delle grandi figure isolate fiorentine, con affinità maggiore però alla " Fortezza " di Botticelli che al " San Giorgio " di Donatello o al " Pippo Spano " del Castagno.

Poichè l'arte di Masolino più che un'arte d'immediate realizzazioni formali è un'arte di evocazione come la musica, che tende sempre dallo statico e dal visibile verso il melodico e il suggestivo. E ciò risulta specialmente dall'assorbente continuità degli eventi rappresentati, a Castiglion d'Olona soprattutto, perchè Masolino è piuttosto un pittore narrativo che monumentale; e persino le sue figure isolate, come questo " San Giuliano ", cercano di narrarci la loro storia.

Egli è il supremo raccontatore del primo Quattrocento. Abbiamo solo da osservare la predella acutamente riconosciuta da Bernard Berenson, per vedere come egli sia intensamente immaginativo nel narrarci la sua storia, non a modo di Donatello cogliendo il momento della finale collisione delle forze; non al modo di Masaccio, con un senso di solennità fatale; ma quasi si tratti di alcunchè di ricordato e di remoto, per quanto, come tutti i lucidi ricordi, intessuto di magiche sorprese di una strana acutezza. È come un brano di leggenda, nella quale le azioni umane, sebbene conseguenti, si sono lasciate dietro un mondo di grandi responsabilità, di conflitti morali, o di crisi tremende.

Negli ultimi decenni il dipinto era rimasto ignorato(1), rispettosamente, nella stanza da letto del pievano di San Giuliano a Settimo, al riparo così dalle violenze del clima come da quelle del caso, cui sarebbe stato sicuramente esposto rimanendo in chiesa; un poco guasto e sporco, ma quasi immune da ritocchi, un po' annerito dal fumo delle candele, specialmente nelle ombre, dove la superficie, tutta percorsa da sottili spaccature, ha perduto la sua profondità e s'è fatta scabra. Masolino sembra aver dipinto sempre con magri impasti, e in questo caso il tempo ha consumato il colore sino a renderlo trasparente, così che le tinte più calde dell'abito rosso-arancio, del mantello " magenta ", della bordatura di pelliccia bruna, della rossa spada e delle rosse calzature, risultano arricchite e armonizzate nel loro stato attuale dall'oro sottostante.

Le proporzioni del " San Giuliano " sono minori del vero (m. 1,135 × 0,535). Tagliato fin dall'origine per sovrapporvi una cornice cuspidata, costituiva senza dubbio l'ala sinistra di un trittico. (2)

Ma è il nostro pannello di mano di Masolino? E in tal caso in qual momento della evoluzione di lui fu dipinto? Chiarendo il

PARTICOLARE DEL SAN GIULIANO.

secondo punto si sarà più che provato il primo.

Il nostro cavaliere è della stessa razza dei due cavalieri che traversano la scena della " Resurrezione di Tabita " nella Cappella Brancacci; e la purificata bellezza del suo portamento non può nascondere le sue affinità stilistiche, per dare solo un esempio, con la testa coperta dal turbante in quella medesima scena. Infatti la naturalezza dell' atteggiamento, la maturità dell'espressione, la sua stessa generalizzazione, fanno pensare subito a quel periodo, quando l'influenza di Masaccio sul suo maestro non aveva ancora cessato dall'essere essenzialmente attiva. La studiata prospettiva della predella già suggerisce gli affreschi del battistero di Castiglion d'Olona, quantunque la differenza delle proporzioni e del grado di franchezza tecnica, possano condurre ogni congettura cronologica agli anni precedenti la esecuzione di quel ciclo.

Il romanticismo del sentimento, tanto nella figura quanto nella predella, si avvicina allo spirito delle storie di Castiglione e del " Miracolo della Neve " di Napoli, ambedue tardi lavori [3], e fra i più romantici quadri fiorentini prima dell'apparizione di Botticelli.

Per trovare più specifiche basi di una determinazione cronologica, bisogna appunto prendere in considerazione la pittura or ora nominata. Il nostro santo è concepito fondamentalmente come quello che, dei due cavalieri di Napoli ritti nel secondo piano, più sta vicino al centro. L'atteggiamento, l'abito, i capelli sono singolarmente rassomiglianti anche se la dignità della nostra figura degeneri, nel pannello di Napoli, in una raffinatezza quasi fatua. Ancóra: il vestito del personaggio alla estrema destra, tagliato dalla cornice, è di foggia contemporanea a quella del San Giuliano.

Assumendo per vera, secondo la maggioranza delle opinioni fin qui pubblicate, la data relativamente tardiva di questa pittura di Napoli (circa 1430), l'evidente affinità di trattamento del nostro pannello con le teste di San Clemente a Roma, molto probabilmente quasi coeve, aggiunge probabilità alla congettura che il " San Giuliano " sia stato dipinto nè molto prima, nè molto dopo quell'anno.

La predella offre almeno un esempio di rassomiglianza con l'estatica "Assunzione "; del pannello di Napoli: il profilo della servente è del tipo di alcuni degli angeli nella gloria intorno alla Vergine; e la stessa testa rammenta ancor più fortemente l' angelo alla sinistra di " Nostra Signora" nell'affresco di San Fortunato a Todi (datato, secondo i pagamenti, 1432) [4]; e l'angelo annunziante in San Clemente, che appartengono ambedue al periodo dei pannelli napoletani.

Questi dipinti si rivelano dello stesso periodo anche per il sentimento e l'interesse della prospettiva. In essi gli angoli delle linee e i piani determinano la posizione in cui lo spettatore deve porsi per osservarli: nel pannello di Montauban di fronte alle due figure di destra, negli affreschi di Todi e di Roma al disotto del livello della composizione; e tutta la composizione è disposta a questo fine.

Ma nel chiudere non vorrei si credesse ch' io sia proprio persuaso della assolutezza conclusiva di queste prove. Differenze cronologiche involvono diversità estetiche,

e non saremo in grado di porle con piena sicurezza sino a quando non avremo imparato a seguire i movimenti più fuggevoli del procedimento estetico. Gli occhi intelligenti vedranno allora senza prove.

RICHARD OFFNER.

---

(1) GUIDO CAROCCI (*I dintorni di Firenze*, II, 429), ne parla come di una opera della fine del sec. XIV.

(2) Giuliano, il santo titolare della chiesa dove il pannello è stato ritrovato, stava alla sinistra del pannello centrale; e poichè il bordo a destra segna il limite del pavimento, non poteva esservi altra figura da quel lato della pala.

(3) Vedi PIETRO TOESCA, *Masolino da Panicale*, p. 67 e seg.

(4) Pubblicato da UMBERTO GNOLI nel *Bollettino d'Arte* p. 176.

Dobbiamo dare ai lettori una lieta e dolorosa notizia insieme. Il prof. Pietro Toesca aveva fin dal settembre scorso rintracciata la parte centrale del polittico di San Giuliano, raffigurante la Vergine e il Figlio, nella chiesa di Santa Maria a Novoli presso Firenze. Una cosa superba. Ignoti ladri hanno rubato il dipinto il 31 Gennaio passato.

N. d. R.

SETTE BRONZI DI ANTONIO CARRA BRESCIANO.

In Brescia, prima che verso la metà del seicento Santo Calegari, cui fece seguito tutta una discendenza di scultori, divulgasse le maniere caratteristiche della statuaria romana improntata da lui di un particolar senso di esecuzione facile e sicura e di una maestrìa severa di disegno (1), larga messe di lodi e di commissioni raccolsero nel campo della scultura i tre Carra, Antonio, Giov. Antonio e Giov. Carlo; e di essi Antonio, il padre, che certamente è il migliore ed eccelle sui due figli per virtù d'ingegno e di tecnica, profuse la sua attività in opere varie di decorazione in marmo e in bronzo per altari, tabernacoli, pulpiti e tribune di chiese, e in lavori di vera statuaria, animati tutti di una composta solidità.

Della sua copiosa produzione sono rimasti saggi notevolissimi non solo a Brescia, ma anche nella vicina provincia di Bergamo, dove a Gandino, a Clusone, ed altrove egli lasciò cari e preziosi ricordi del suo genio artistico. Ma nessuna di queste opere note raggiunge la grazia e l'elegante semplicità del tabernacolo della chiesa di san Martino di Leffe, in Val Gandino, che, rimasto finora senza attribuzione alcuna, posso su basi documentarie assegnare a lui con certezza.

Verso il 1630 Antonio Carra era stato chiamato a contribuire con questo tabernacolo all'abbellimento dell'altare nell'antica parrocchiale di san Michele di Leffe, donde fu trasportato nella chiesa di san Martino quando sul principio del settecento si eresse la nuova chiesa che le belle pitture di Simon Brentani e di Giambettino Cignaroli hanno fatta illustre.

La descrizione che ce ne ha lasciato in una lettera del 1669 il parroco Francesco Bosio, quando cioè il tabernacolo trovavasi

ANTONIO CARRA: IL REDENTORE E DUE ANGELI
LEFFE, SAN MARTINO.

GLI STESSI VEDUTI DALLA PARTE OPPOSTA.

ANTONIO CARRA: DUE ANGELI - LEFFE, SAN MARTINO.

GLI STESSI VEDUTI DALLA PARTE OPPOSTA.

nella sua ubicazione originaria, corrisponde esattamente in tutti i particolari a quello che oggi, dopo il trasporto, ammiriamo nella chiesa di San Martino, tanto da non lasciar dubbio alcuno sull'identificazione dell'opera.

"*All'altar maggiore* – scrive quel parroco – *vi è un tabernacolo grande bellissimo fatto per mano del Carri di Brescia scultore peritissimo, di marmo scuro con le cornici, cherubini et altri ornamenti di marmo bianco di Carara, con sedici colonne di brocatello di Carara parimenti, con li capitelli e pedistalli di bronzo, con altri intreciamenti di pietre azure, di lapislazuli et altre di prezzo, con la portella della custodia di bronzo et diverse statue riguardevoli parimenti di bronzo, alte un brazzo in cerca*[2]".

Nulla di veramente nuovo ed originale, per quanto riguarda l'architettura, in questo tabernacolo. Il Carra nel disegnarlo non mostrò troppo fervida inventiva, onde non seppe togliersi dai soliti motivi sebbene vi dispiegasse in compenso una finezza di esecuzione, una grazia nobile e signorile d'insieme, un senso pittorico nella scelta dei marmi, come non usavano gli altri artisti del suo tempo. Per questo rispetto l'opera di Leffe può uguagliare, se non supera, la grande urna monumentale dello stesso scultore nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia.

Ma ciò che nel tabernacolo di Leffe può considerarsi la più bella manifestazione dell'ingegno scultorio del Carra e dell'arte sua più matura, sono i sette bronzi ornamentali che qui mi piace riprodurre ed illustrare brevemente.

Sul pinnacolo della tribuna s'alza leggera, trattenendo colle braccia la croce, la statuetta del Redentore (cm. 50); attorno ad essa, più in basso e in due ordini diversi lungo un ornato che la fiancheggia, sorridono in composta movenza decorativa quattro angeli (due alti cm. 53; due cm. 44); un putto (cm. 23) scherza gioioso sul cornicione della stessa tribuna, e la porta del tabernacolo (cm. 60 × 35) s'orna dell'altorilievo delicatissimo dell'angelo alato che regge il Cristo deposto: due figure nobili nelle quali dalla maestrìa dell'opera si raccoglie tutto il sentimento mistico e tenero che le anima. Il nudo dell'Uomo divino nell'abbandono della morte, il volto dell'Angelo nell'elevazione estatica verso il cielo dicono con accenti veri di pietà e di dolore tutto il poema della Passione.

Ognuno di questi bronzi ha note vive e squisite di grazia decorativa. I manti e le vesti, pur rilevandosi seicenteschi, non vivono ancora la vita indipendente dalla persona come nelle figure barocche, ma aderiscono liberamente composte al corpo, sul petto, sui fianchi; il Redentore è interpretato con una grandiosità appassionata; il Cristo deposto dal viso profilato e dal naso sottile è di un modellato perfetto; le figure degli angeli sono piene di una mollezza delicata ma non stanca; e le loro gambe, che spuntano fuori delle vesti succinte fermate da bottoni ed appaiono nude da sopra il ginocchio, sono elegantemente tonde; le dita stesse dei piedi hanno un moto grazioso e vivace.

Nella classicheggiante impostazione generale delle figure, nell'espressione serena dei volti incorniciati da inanellate capigliature che ricadono sciolte sulle spalle, nel trattamento delle vesti, nella sapiente

ANTONIO CARRA: SPORTELLO DEL TABERNACOLO LEFFE, SAN MARTINO.

modellazione anatomica, questi bronzi ricordano molto da vicino la maniera del Vittoria che a Brescia aveva trovato diverse occasioni di esercizio e di lucro professionale, e dal quale ivi s'era con nuovo impulso diffusa nella seconda metà del Cinquecento quell'industria dei piccoli bronzi (3) destinati alla decorazione più varia. Questi sette di Antonio Carra si possono perciò considerare una tarda ma pur sempre pregevole derivazione da essi.

ANGELO PINETTI.

(1) Cfr. GIORGIO NICODEMI: *Antonio Calegari scultore* in « L'Arte Cristiana », 1921, pag. 2.

(2) Cfr. ms. della CIVICA BIBLIOTECA DI BERGAMO, *Chiese della Diocesi di Bergamo* (Relazioni di parroci al p. D. Calvi).

(3) Cfr. in "Dedalo", dicembre, 1920: GIORGIO NICODEMI, *Bronzi veneti del rinascimento nel Museo dell'Arte Cristiana a Brescia.*

ANTONIO CARRA:

UN PUTTO - LEFFE, SAN MARTINO.

IL PITTORE FELICE CARENA.

Il Piemonte non ha una pittura che sia singolare e sua. Da Macrino d'Alba al Sodoma, dal Fontanesi, torinese di vita ma di nascita emiliano, al Delleani, non si trova mai nei pittori piemontesi un filo anche tenue che li leghi tra loro e alla loro patria; che riveli in arte, com'è pei lombardi, pei veneti o pei toscani, alcuni dei tanti e originali e profondi caratteri di quel popolo esemplare. Lo stesso s'ha da dire della letteratura piemontese, almeno fino al Baretti. Arte d'accatto, letteratura d'accatto. Finchè nel resto d'Italia furono vive e salde le scuole regionali, i pittori piemontesi poterono aderire a questa o a quella, Macrino agli umbri e ai toscani, il Sodoma, per dirla col Vasari, "a quella maniera di colorito acceso ch'egli aveva recato di Lombardia". Nell'ottocento, poichè questi nuclei dovunque in Italia s'erano infranti, la Francia e la Svizzera francese, più vicine, attrassero i piemontesi migliori: Pittara, Pasini, Fontanesi, Avondo. Quando nel 1878 all'Esposizione universale di Parigi apparvero i quadri d'Alberto Pasini, la critica parigina lo chiamava, per lodarlo, "uno dei nostri". Lorenzo Delleani s'era rifugiato a Venezia. Più tardi diffondendosi su tutta l'Europa il polverone dell'Impressionismo, mentre nelle scuole l'insegnamento della pratica e della grammatica dell'arte perdeva disciplina e serietà, anche queste fughe e questi soccorsi di là dalle Alpi o di là dal Ticino, divennero impossibili. E i pittori piemontesi, come del resto quasi tutti gli altri pittori italiani, non ebbero a fidarsi che delle loro forze: ognuno per sè, solo con la sua speranza. Le scuole nulle, il pubblico distratto, la critica eclettica, lo Stato avaro e, per amor di giustizia, indifferente: ecco, vent'anni fa in quale deserto dovette tentare di mettere radice l'arte dei giovani. Ancóra toscani, lombardi, veneziani, napoletani, trovarono, i pochi che ebbero coraggio, soccorso e guida in qualche maestro solitario come Fattori o Carcano, o in un titubante ritorno, attraverso a lunghi discorsi e a diluite filosofie, verso le tradizioni locali. Ma pei piemontesi, niente.

Felice Carena è nato a Torino nel 1880, di famiglia torinese: suo padre è un vecchio soldato delle guerre dell'Indipendenza, dal 1859 al '66 e al '70, fedele alla sua monarchia e alla sua religione; un suo fratello, maggiore di fanteria reduce dal Carso, da Oslavia, dall'Altipiano; un altro fratello, sacerdote, predicatore di calda eloquenza e di gran séguito. Il luogo e l'anno della nascita di questo pittore spiegano dunque la lenta maturazione del suo ingegno, le ansie, incertezze, patimenti, pentimenti e conversioni di lui meglio di qualunque sua confessione: ed è uomo da confessarsi apertamente e pienamente, se tanto tanto sente che il vostro cuore ne sia degno, perchè conosce sè stesso ed enumera i proprii errori col placido orgoglio che è proprio dei convertiti quando vi mo-

strano da che bassura han saputo, loro, risalire alla luce.

Serio, schivo, di poche lente e meditate parole, chiuso nel suo lavoro e diffidente, questo che è insomma uno dei pittori italiani più ricchi di doti naturali e di coscienza e di volontà e che è certo il maggiore dei pittori piemontesi della sua generazione, non ha, uscendo all'arte, trovato appoggio nè in una tradizione della sua patria nè in un maestro ch'egli, almeno nei primi anni, sentisse più alto e più potente di lui. Il gioco delle ipotesi, lo so, è vano nella storia, sia pure nella storia d'un uomo; ma non si può fare a meno d'immaginare con rimpianto lo slancio di una natura siffatta in quelle ordinate palestre d'arte che furono la Toscana del tre e del quattrocento o la Venezia del cinque e del settecento. L'allenamento metodico, la gara continua, l'unità dello stile, il buon gusto diffuso, l'esempio e il consiglio e l'aiuto dei grandi davano statura e prestanza anche ai nani. Qui no: il deserto e il miraggio.

Un primo miraggio fu, per sei anni, all'Accademia Albertina la scuola di Giacomo Grosso. Il teatrale verismo di lui, il seducente vigore di certi suoi ritratti giovanili dov'è più facile riconoscere il modello che riconoscere il pittore, erano proprio agli antipodi d'un poeta come Carena che ha sempre, d'istinto, veduto nella realtà l'occasione dell'arte, non una padrona e una tiranna. In quelli anni due amicizie lo confortarono: quella paterna di Leonardo Bistolfi, ingegno ardente ma un poco fumoso; e quella di Giovanni Cena, spirito alfieriano e appassionato che, soffocato nel carcere d'un gracile corpo e d'una faticosa scrittura, evadeva prodigandosi in opere di bontà poichè le opere di bellezza tanto gli erano ardue.

Quel che fu, poco; quel che volle, immenso.

Nel 1906 ottenne il pensionato nazionale e scese a Roma. Quel giovane lungo e scarno, di pel rosso, cogli occhi azzurri, le ciglia gialle, le orbite fonde e le labbra tumide, era un romantico che della vecchia Roma lenta rotonda assennata e papale, della nuova Roma parlamentare volpina agile e godereccia guardò tutto con diffidenza. Era un romantico che credeva nella benefica libertà, nella bellezza della vita spontanea, nella bontà naturale dell'uomo, nella santa pietà pei travolti dalla passione: nella pittura di puro colore.

A dire che il colore è il linguaggio dei sensi e il disegno è il linguaggio dell'intelligenza, si dice male perchè nei grandi, si chiamino Piero della Francesca o Tiziano, colore e disegno non sono così separati, anzi opposti come i trattatisti credono o dicono. Ma questo modo di dire e di definire è utile per intendersi e rappresenta bene i due poli tra cui oscilla nei secoli l'arte della pittura senza mai perdersi proprio a toccare l'uno o l'altro polo, chè sarebbe svanire. Certo il Carena nel periodo giovanile quando proprio a Roma credette nella pittura di puro colore, musicale e sensuale, e dipinse i quadri poi, nel 1912, raccolti nella sua mostra veneziana, soffriva di quel suo abbandonarsi, sentiva che quella pittura era in contrasto con la sua stessa indole morale e col suo ritegno di solitario, era insomma un peccato di gioventù che poteva giovargli solo come esperienza. Noi allora lo giudicam-

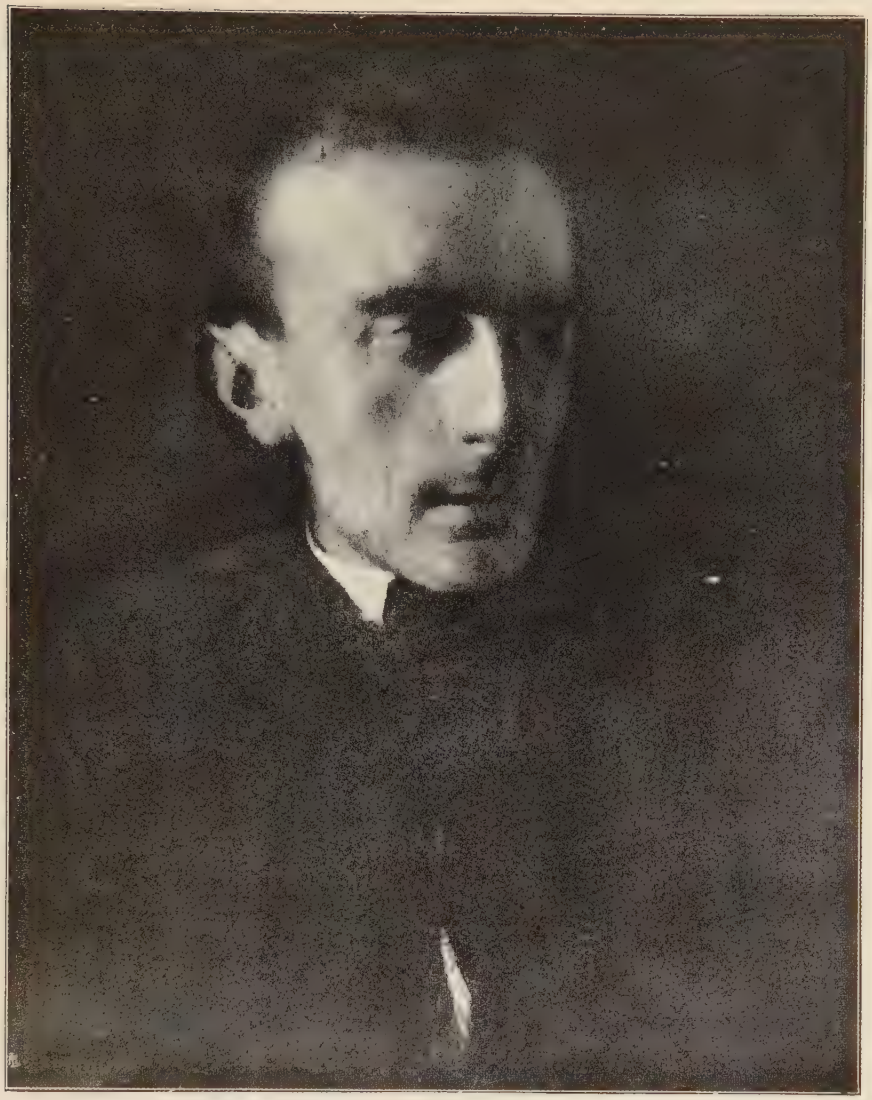
F. CARENA: RITRATTO DELLA BARONESSA FERRERO (1910).

mo così: "Felice Carena è un sinfonista: i colori egli li aggruppa, li vela, li fonde, li oppone, li richiama a distanza con echi impensati e languidi. E in questo gioco egli spesso esaurisce il proprio sentimento che è mite e tende alla tristezza e alla meditazione. Il Carena che ha poco più di trent'anni e ha già una maestria di pennello invidiabile, non ha ancóra trovato il suo equilibrio. È un poeta che ancóra si lascia trascinare dalle sue rime sonore". Non speravamo d'essere profeti. La mostra ebbe un grande successo. La Galleria nazionale comprò per Roma la "Madre" dove l'eco di Carrière svaniva in verdi, in azzurri, in rosa zuccherosi e perdeva l'originale austera religiosa emozione. La Galleria Revoltella comprò per Trieste la "Madonna" che è solo un quadro fastosamente decorativo nel quale il volto malinconico e sfumato della madre resta a soffrire da solo sopra un frastuono di rossi, di verdi e di viola. La Galleria di Venezia comprò il "Nastro azzurro". Il Re comprò un quadro di fiori, "Anemoni".

Ma questi sonanti applausi non traviarono il Carena. Egli sentiva (per ripetere le sue parole d'adesso), che quella era "una pittura casuale" e che a paragonarlo, come alcuni lo paragonarono, addirittura ai veneziani del secolo d'oro, gli si faceva più un'offesa che una lode. Caso raro e ammirevole di vigile coscienza e d'incorruttibile ambizione. Ed ecco, per ritrovare il suo equilibrio, Felice Carena piegar tutto dal lato opposto, verso il puro arabesco e le nette sagome della pittura di Gauguin a carta da gioco, e perfino verso quelle lunghe e liquide pennellate a freghi e sbaffi sulla tela nuda che tedeschi e meticci hanno ammirate come segni di atletica virtù nello sciabolatore Matisse. Questa fu la sua Mostra a Roma nel 1916. Dal fasto insomma volle ridursi all'indigenza. Sperò quasi in un miracolo che, per compensarlo del sacrificio, gli rivelasse la via. Era un vicolo cieco: dice adesso. Ma era venuta la guerra.

Ed ecco un altro artista cui la guerra veduta da vicino e patita ha giovato. La vita nuova della guerra, per tre e quattro anni, vicina al dolore e alla morte, lontana dal lavoro consueto e dal solitario tormento dell'arte; tutta sospesa a una speranza che solo forze morali e materiali più vaste e potenti della volontà di un uomo potevano tradurre in atto; tutta ordinata da una disciplina e da un comando per cui l'uomo era niente, era una cosa, eppure, se riusciva ad imporsi d'essere solo una cosa, provava in quella cosciente umiltà la gioia d'uno slancio mistico che lo trasumanava: questa vita, questo esilio, si potrebbe dire questo tragico svago della guerra ha permesso anche a questo artista di fare il suo esame di coscienza. Gli ha permesso cioè di guardare e di giudicare sè stesso, pian piano, come un estraneo, sè stesso e i proprii mezzi e le proprie ambizioni; di adeguare, lui piemontese, alle sue qualità morali d'ordine e di ritegno le sue qualità artistiche; di sentire che anche l'arte, in quanto è scelta cosciente, in quanto è istinto più intelligenza, sentimento più ragione (*emotion recollected in tranquillity*, diceva Wordsworth), è un fatto morale, anzi è una lezione di morale, è insomma stile. La guerra, scuola del mondo.

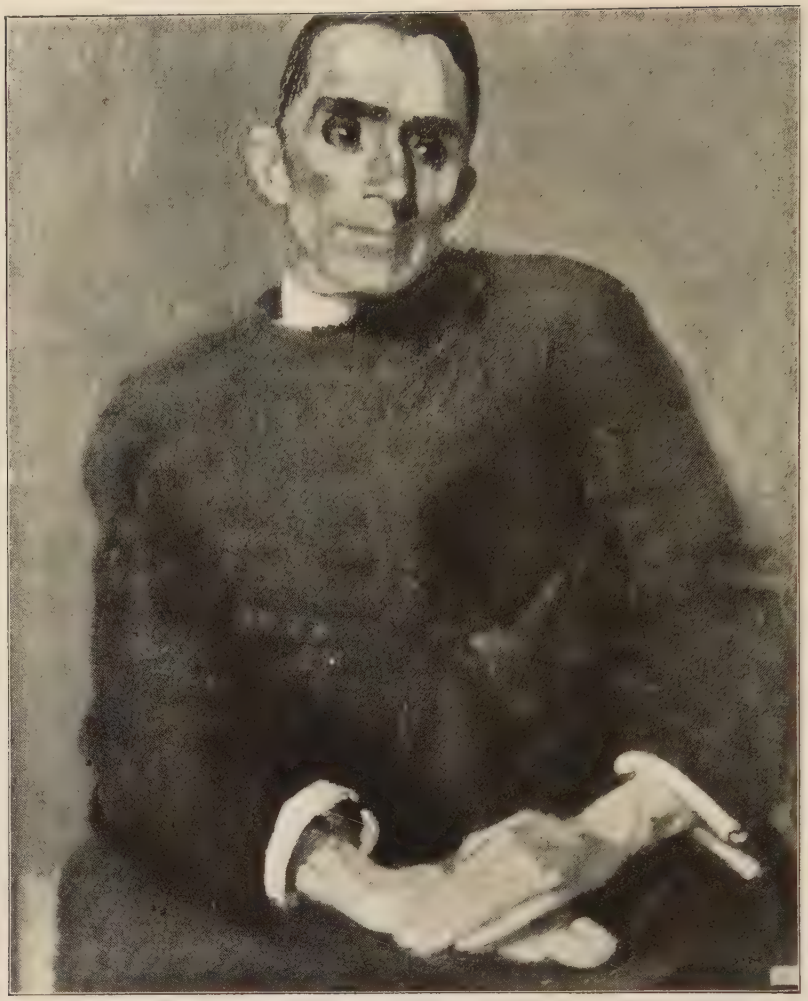
Nel 1916 Felice Carena, caporale d'ar-



F. CARENA: IL FRATELLO DEL PITTORE (1910).

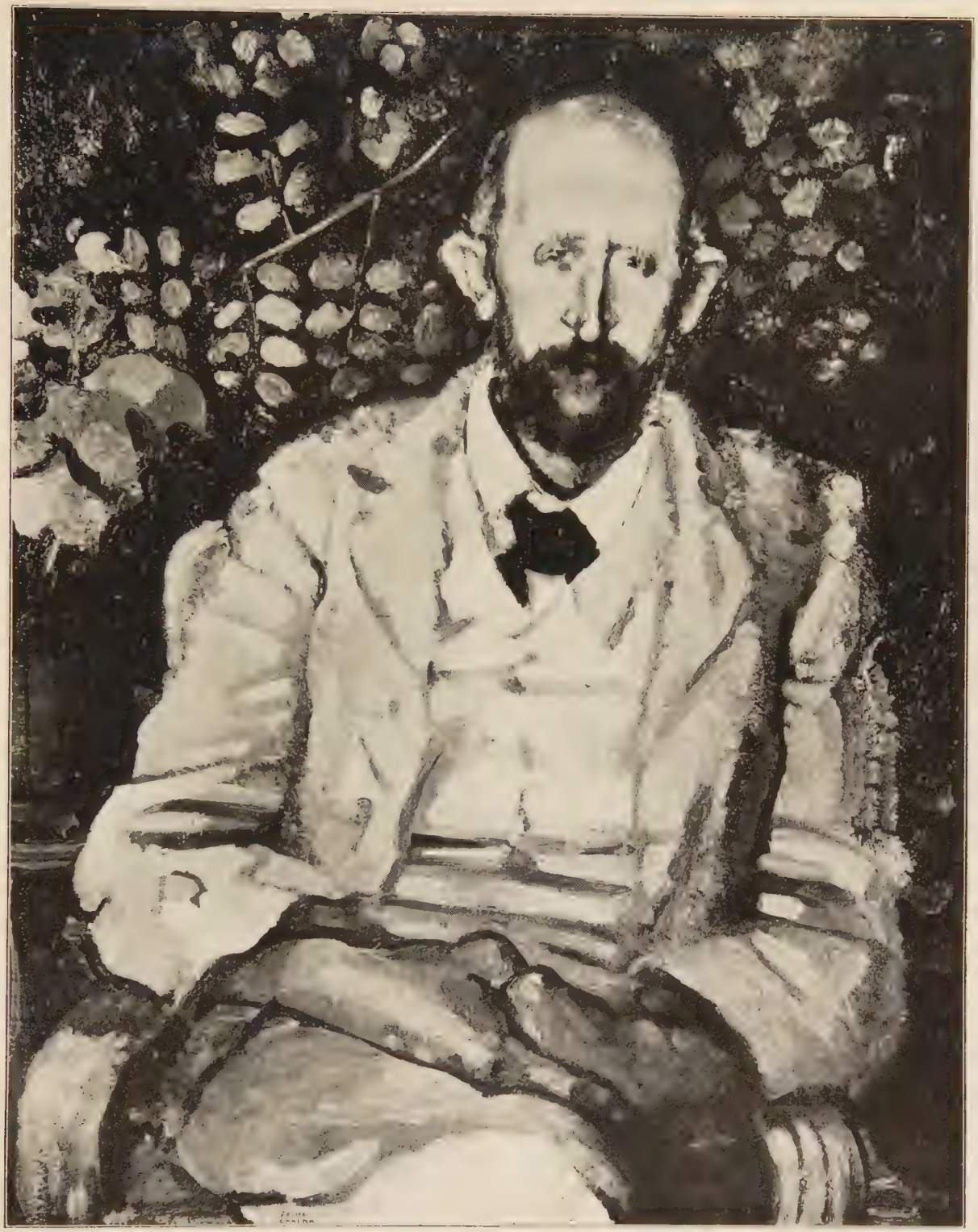
tiglieria, era "osservatore" sull'altipiano d'Asiago e disegnava sasso per sasso le linee nemiche. Era sull'Ortigara nel giorno in cui i nostri vi furono di sorpresa decimati e vide la strage. Fatto il "corso ufficiali", servì nel terzo reggimento Artiglieria da montagna sul Grappa, poi in Val Lagarina. Entrò con le prime truppe, nelle prime ore del pomeriggio del 3 novembre, a Trento. Sua madre, quand'egli partì, sapendolo così gracile e solo gli ripeteva ansiosa: – Che farai? Che farai? – Anche, quand'era bambino, i suoi a vederlo così muto e pronto alle lagrime, gli avevano per anni ripetuto sfiduciati quel ritornello: – Tu che farai? Che farai?

Ecco che ha fatto in guerra: il suo dovere come soldato; come artista, s'è rinnovato e s'è salvato. Per tre anni non ha toccato i pennelli: e questo gli ha giovato



F. CARENA: RITRATTO D'UN SACERDOTE (1913).

a rivedere con occhi nuovi la sua opera passata e l'arte sua. Per mesi e mesi in linea, nel breve orizzonte della trincea, i suoi occhi si sono abituati a dar valore e splendore ad ogni minuzia della realtà. Infine (ed ecco il fatto morale), egli vivendo fianco a fianco con uomini d'ogni classe e d'ogni animo e dividendo con loro ansie e speranze, ha compreso che l'arte è una forma della certezza; che l'arte è il modo più certo e più durevole trovato dagli uomini per comunicare tra loro; che la chiarezza è la prima dote anche dell'intelligenza d'un pittore; che l'artista deve parlare a tutti, più chiaro e franco che può, per rivelare sè stesso agli altri, e anche gli altri a sè stessi; che simboli e criptogrammi sono vani e malinconici passatempi con cui l'artista chiuso nei cenacoli si separa dai suoi simili e avvizzisce e muore; che i problemi della tecnica sono gli esercizi e i giochi preliminari dell'arte, non l'arte; che se fra le tante scuole e maniere dell'arte in Italia, di secolo in secolo e di regione in regione, qualcosa si può finalmente trovar di co-



F. CARENA: RITRATTO D'UN MEDICO DI CAMPAGNA (1914).

F. CARENA: NATURA MORTA (1915).
ROMA, GALLERIA CAPITOLINA.

mune, questa è appunto la volontà di chiarezza e d'ordine e di certezza anche nelle opere di bellezza; che per conquistare questa chiarezza e certezza non basta abbandonarsi a parlare con abbondanza e facondia, ma occorre sorvegliarsi e scegliere e comporre, e trovare insomma uno stile.

Così nel 1919 a Torino apparve la sua tela "Contadini al sole". Dopo le voluttuose delicatezze e svenevolezze della pittura di Felice Carena nella Mostra veneziana nel 1912, dopo l'ostentata rapidità del suo pennelleggiare nelle nature morte e nel ritratto che egli aveva esposti a Roma nel 1916, la novità di questa squadrata semplicità, di questa ricerca d'una linea e d'un equilibrio tra pieni e vuoti, tra ombra e sole, fu da taluni chiamata un'altra apostasia, un altro capriccio dell'instabile Carena; ma chi conosceva l'uomo e aveva fede in lui, vide in quella novità

F. CARENA: CONTADINI AL SOLE (1919).
TORINO, MUSEO CIVICO.

il segno che finalmente e faticosamente il pittore entrava nella sua maturità. Ancóra la pennellata rotta, a tratti paralleli e minuti, come di chi ombreggi a matita o a carbone, dava a quella composizione un che d'improvvisato, alle persone e alle cose rappresentate un che d'uguale, come se all'artista esse fossero, fuor che nel colore, indifferenti.

E si venne ai "Contadini" del 1920, esposti nel 1921 a Roma. Qui la pennellata è più prudente e costruttiva; il colore

F. CARENA: INTERNO (1919).

più pudico, anzi castigato in tonalità brune e grige e nere, osservate con pazienza, distribuite con prudenza; le sagome sono delineate con una semplicità definita, anche troppo secca e stagliata; le quattro figure delle donne ammantate e del contadino seduto e la gran tenda bianca sul fondo, disposte con una volontà di comporre per la prima volta netta ed evidente. Vi si sentiva anche uno studio d'affreschi primitivi, tra Giotto e Piero, ancóra esterno e, direi, sillabato che poteva, alla lunga, più infastidire che convincere. Più libero e d'un sentimento più comunicativo era il quadro del "Porcaro" ammantellato che appoggiandosi a un nudo tronco guarda

F. CARENA: IL BUON SAMARITANO (1920).

le sue chiuse brulle montagne. Fu esposto a Venezia, l'anno scorso, accanto alla "Quiete".

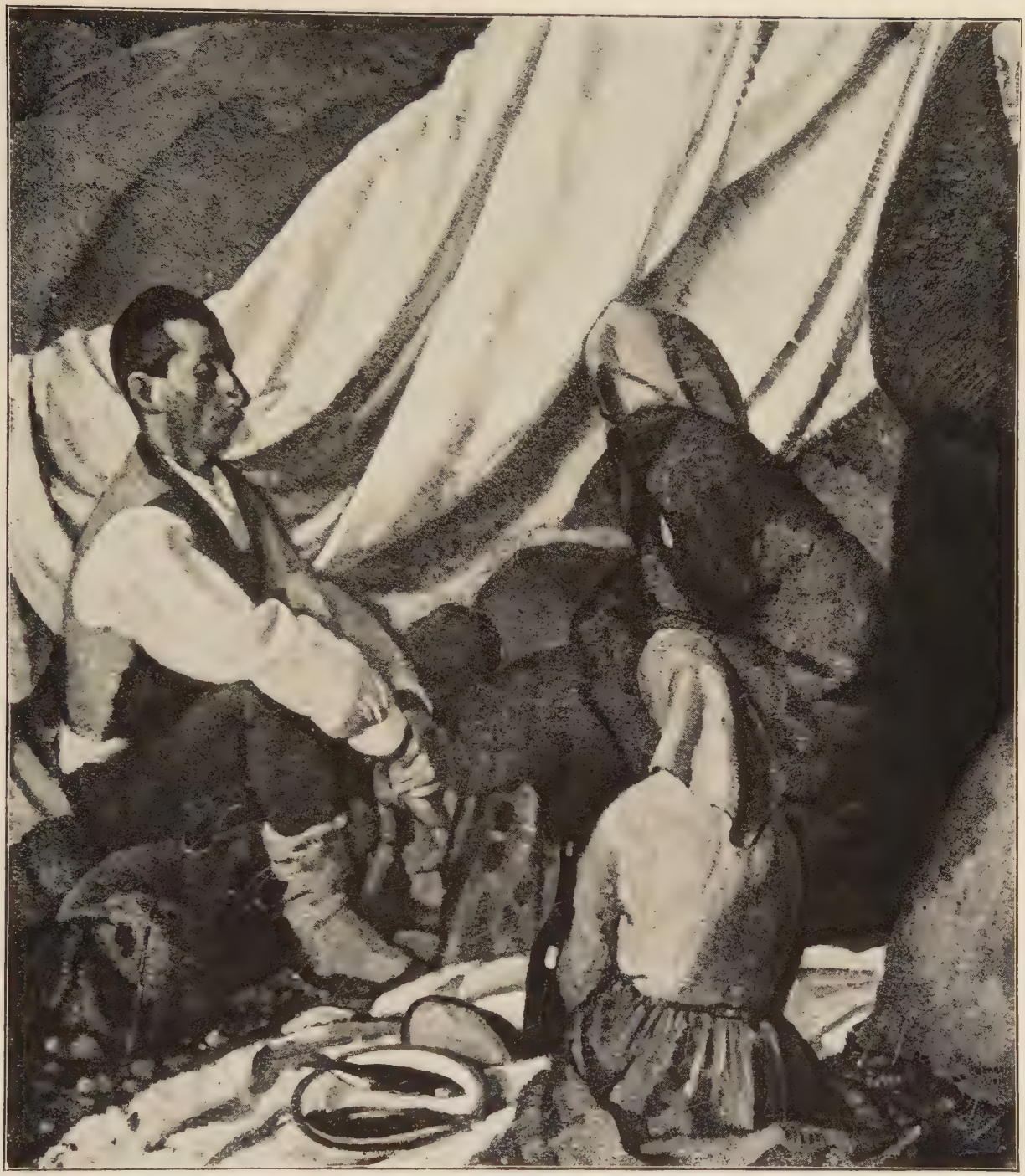
Il passo dai "Contadini" e dal "Porcaro" a questa "Quiete" è stato grande: inaspettato solo per chi non badava alla meditata lentezza con cui il Carena s'era messo a camminare su questa via del quadro finalmente pieno e compiuto, richiamando in uso le sue qualità di pittore, una ad una, e pur domandole ed affinandole.

All'aperto, sul limitare d'un boschetto attorno a un nudo di donna, seduta, vista di spalle, si svolge in tondo la scena: a sinistra, anche seduti, una giovane contadina e un pastorello col cappello incoronato di fiori, nelle mani uno zufolo; a destra, di là da una coperta gialla tesa tra due rami, due giovani nude, curve sull'acqua; nel primo piano fiori, frutta, un boccale, una bottiglia, una cesta, dipinte con una pittura ricca grassa lucida succosa quale non si vedeva più da anni. Tutto il quadro, a cominciare dal nudo centrale che fa da perno alla composizione lineare e che regola il tono della composi-

F. CARENA: LA CORSA NEI SACCHI (1920).

zione cromatica, è dipinto con questa gioia matura e sensuale, in una luce tranquilla, diffusa, senza ombre, che vien da dietro allo spettatore e avvolge tutta la scena fino al placido cielo lontano striato da bianche nubi parallele.

In questo quadro Felice Carena ha davvero finalmente intravveduto la sua "quiete". V'è quella pienezza e ricchezza, anzi abbondanza nel tema e nella fattura che è propria della pittura ad olio dal sommo del Cinquecento in avanti. Tra i tanti bozzetti distesi a quadro e le tante sbilenche astruserie delle esposizioni d'adesso, ci si trova finalmente davanti a un pittore che ha saputo limpidamente e felicemente e italianamente esprimere, disegnando e dipingendo, tutto quel che si proponeva di dire;



F. CARENA: CONTADINI (1920).

F. CARENA: ZUCCHE (1920 .

a un pittore la cui opera senti che durerà senza stancarti.

Eppure a questo " dipinto " davvero dipinto, manca ancóra qualcosa. Prima di tutto in quel torso di donna posto nel centro del quadro si sente ancóra il problema difficile che questo pittore s'è volontariamente imposto. L'ha risolto; ma era un problema ancóra di tecnica. E nonostante la bellezza dei particolari, dalle " nature morte " del primo piano alle figure del pastore e della contadinella, anzi a quello stesso nudo così carnoso e dorato, resta nel quadro, per l'evidenza di quel problema, direi di quella scommessa, qualcosa d'esercizio accademico: esercizio d'un maestro e d'un virtuoso, ma esercizio. E questo disagio aumenta pel fatto che l'azione di ciascuna di queste cinque figure è isolata: fanno insieme un bel quadro, ma ognuna delle figure pensa a sè stessa. Ecco l'ultimo scoglio che Felice Carena deve evitare per giungere in porto: la paura del " soggetto ".

I così detti giovani hanno paura di dare al loro quadro un soggetto definito; un soggetto in cui convergano tutti gli elementi del dipinto, anche l'attenzione e magari l'emozione dello spettatore; un soggetto che sia l'armatura logica o patetica del quadro, la ragione stessa del quadro alla quale sieno armoniosamente sottomesse la composizione, la costruzione, il colore, l'intonazione, le figure, lo sfondo. Non chiediamo l'aneddoto comico o dram-

F. CARENA: IL GUARDIANO DI PORCI (1921).

F. CARENA: STUDIO PER LA "QUIETE" (1921)

matico del quadretto di genere o del telone storico. Non osiamo nemmeno chiedere l'emozione religiosa, serena e appassionata, dei nostri quadri di soggetto sacro che da Duccio al Tiepolo, finchè il gelo pagano dei pittori neoclassici e poi la trivialità fotografica dei pittori veristi non allontanò la Chiesa dalla buona pittura e le buone pitture dalle chiese, occupano la più gran parte della storia dell'arte nostra. Prendiamo, ad esempio, due tele di Tiziano: una che ricorda anche pel tema, acqua, bosco, una nuda, un pastore, questa del Carena, la "Ninfa e il pastore" del Museo di Vienna; e un'altra del Museo del Prado, "Venere e Adone", dove anche è dipinto di schiena uno dei più bei nudi femminili della pittura veneziana. Questi soggetti non vogliono commuovere nessuno. Sono soggetti piacevoli, amorosi e sereni: semplici occasioni logiche per un bel dipinto. Eppure tutto vi si accorda, tutto

FELIX DE CARMONA

F. CARENA: LA MOGLIE DEL PITTORE (1921).

F. CARENA: LA DEPOSIZIONE - BOZZETTO (1921).

vi converge al soggetto, con tanta unità nell'istrumentazione che il quadro ti resta nella memoria intero, e a chiudere gli occhi e a volerlo ricordare sembra che un particolare ti suggerisca súbito l'altro.

A questa unità vorremmo che Felice Carena tendesse, nella pienezza, com'è, della sua forza, nella ormai sicura e deliberata ricerca dell'originalità e dello stile. Se pensassimo di mescolare a questa nostra critica giudizi morali, diremmo che la coscienza di questo piemontese non si acquieterà nell'arte finchè egli non riuscirà a darle anche il vigore e la luce d'un sentimento potente e sincero, più su di siffatti esercizi di bella pittura. Ma andremmo troppo lontano. Ci basti dire che noi guardando un quadro di lui vogliamo sentire l'impegno di lui uomo, non solo di lui pittore, nell'opera sua; che noi speriamo di potere un giorno ammirare una pittura di lui che sia un'eco non solo della sua fantasia pit-

F. CARENA : IL PRESEPE - BOZZETTO (1922).

torica, ma anche dell'anima sua, perchè l'arte o è tutto l'uomo che la crea o rischia d'essere niente. Come ammonivano i vecchi maestri di retorica, lo stile non è il "bello stile". Felice Carena, solo o quasi tra i pittori della sua età, è intanto giunto al bello stile. Per giungere allo stile, a un suo stile, deve andare più in fondo: là dove l'artista, da rimatore, diventa poeta.

UGO OJETTI.

COMMENTI.

GIOVANNI GENTILE si rende conto dello sfacelo in cui l'Amministrazione delle Belle Arti viene precipitando? Perchè vuol legare il suo nome illustre a questa rovina? Ha un programma? Lo attui. Ma questo disfare, peggio questo lasciar disfare senza niente sostituire a quello che si sfascia, è il peggio che possa capitare a un'amministrazione anche meno delicata e pericolante di quella delle Belle Arti. Il Ministro aveva un istituto consultivo, il Consiglio Superiore delle Belle Arti, in tre sezioni: l'ha abolito, tre mesi fa, per risparmiare trentacinque mila lire. Forse quando uscirà stampata questa pagina, egli avrà nominato un nuovo Comitato o Direttorio di cinque persone. Supponiamole, per amor di patria, tutte competenti e autorevoli. Dovranno occuparsi collegialmente di arte antica, medievale, moderna, contemporanea, di pittura, scultura, architettura da Minosse a re Vittorio, di bronzi, vetri, arazzi, mobili, oreficerie, miniature, stoffe, ceramiche, di scuole e di scavi. S'immagina Giovanni Gentile una seduta di questo Direttorio? S'immagina, mettiamo, Michetti o Bistolfi discutere d'uno scavo a Populonia o a Ercolano? E Pais o Marucchi giudicare un quadro del 1923 o solo del 1423? Galantuomini, se ne andranno a passeggiare mentre il collega o i colleghi più competenti o più audaci resteranno a sentenziare. Ma il Ministro nominerà volta a volta (è stato detto) commissioni di competenti. Chi mai li designerà? E quella meravigliosa economia di trentacinque mila lire dove andrà a finire con tutte queste sottocommissioni viaggianti? Solo davanti alla seconda sezione del Consiglio, nella sessione di novembre, era posto un ordine del giorno con ottantacinque temi.

Non basta. Spesso questi argomenti toccano interessi di milioni, e anche interessi politici o almeno parlamentari. Se si deve nominare ogni volta una commissione apposita, vedremo un bel lavorìo nei corridoi. Il Ministro per vincerlo dovrebbe studiarsi lui, personalmente, ognuno di quei temi. L'assurdo.

Ma c'è, zitti tutti, il Sottosegretariato per le Belle Arti. Il Governo cioè spende trecento mila lire per tenersi un incompetente; ma per risparmiarne trentacinque mila si priva di una magistratura competente. È logico questo per un maestro di logica?

Già si comincia a vedere a che giovi la didattura d'un deputato, ora che l'hanno liberato dalle osservazioni e pareri del Consiglio che qui davvero si poteva chiamar Superiore. Il Consiglio all'unanimità aveva vietato l'esportazione della bellissima Madonna attribuita a Duccio della quale due anni or sono si fece un gran parlare, quando passò da Firenze e dalle mani del dottor Paoletti a Milano e nelle mani del pittore Moroni. Ora doveva essere venduta a uno czeco che voleva donarla, dicevasi, alla Galleria di Vienna. Il Consiglio proibì che questo quadro partisse; e, ripeto, lo proibì all'unanimità. Adesso il Sottosegretario s'affanna a farla partire solo perchè una bella somma andrebbe all'erario come tassa sul permesso d'esportazione. E cerca firme di funzionari negli uffici; cerca di mutar l'opinione di qualcuno degli ex consiglieri; spera nella nuova Commissione dei cinque. Si trasforma, per essere tollerato sul suo minuscolo trono, in agente del fisco. E l'arte? E il voto unanime del Consiglio? Che gliene importa a lui? Questo è, del resto, un piccolo principio. Il séguito, fra un mese o fra un anno, sarà anche più bello e più vario. Lo commenteremo. Ma perchè vuole Giovanni Gentile che la cronaca di questi arbitrii e di questa baraonda resti legata al suo nome che è caro e rispettato da chiunque in Italia onori l'intelligenza italiana?

Il peggior caos è quello degli Uffici. Per una settimana i giornali hanno annunciato che sarebbe stata perfino soppressa la Direzione Generale delle Belle Arti. Siamo o non siamo una nazione virile? A noi nipoti di Cesare e di Colleoni che importano queste eleganti bazzecole? I tedeschi s'affannano a trovare in Olanda, in Danimarca, in Isvizzera, da amici e mecenati i denari necessari a sostenere le loro missioni artistiche all'estero, la loro cultura d'arte, i loro bollettini esemplari, i loro ricchi musei. In Francia s'è in dicembre discusso per due giorni alla Camera dei Deputati sul bilancio delle Belle Arti e sulla relazione Rameil, s'è discusso sulle tasse d'ingresso ai Musei, sull'insegnamento d'arte pura e d'arte industriale, sui musei di provincia, sui teatri di stato, ecc. Negli stessi giorni in Italia si annunciava l'abolizione anche della Direzione Generale di Belle Arti. La Direzione s'è salvata. Un giorno narreremo come e perchè, minutamente. Ma la coincidenza era intanto da segnalare.

Intorno a questa Direzione salvata dal naufragio lavorano in ogni provincia o regione le Soprintendenze agli scavi, ai monumenti, alle gallerie e oggetti d'arte. Ed ecco l'altro uragano. Molte Soprintendenze saranno soppresse. Qua un solo Soprintendente superstite vigilerà sugli scavi, i monumenti e le gallerie: là un altro provvederà solo alle gallerie e ai monumenti. Ed ecco da mesi anche tutti gli Uffici provinciali, quelli cioè a contatto con le opere d'arte, in ansia, in convulsione e, alla fine, in catalessi. – Ci vogliono mandar via? Cominciamo dal non far niente. – Che molti di questi Uffici fossero da riformare e molti funzionarii da mandare a casa, noi lo abbiamo dichiarato, con fatti, nomi e cognomi da anni. Ma che per mancanza di coraggio a punir quello o questo si debba sconvolgere tutto, peggio si debba continuare a lasciare l'Amministrazione in questa sfiduciata inerzia, questo danno può non essere nemmeno intuito dal Sottosegretario alle Belle Arti intento a viaggiare a nostre spese in cerca di provvisorii applausi, una patetica lettura dantesca qui e un'arcadica lettura di suoi versi là; ma da un uomo che si chiama Giovanni Gentile, questo danno non deve essere permesso.

Continueremo nel prossimo numero, e parleremo delle condizioni dell'Insegnamento artistico. Qui non parleremo noi soli. Abbiamo chiesto, in aiuto di quello che affermiamo da anni, l'opinione dei più stimati artisti nostri, esclusi, s'intende, quelli che insegnano o fingono d'insegnare pittura, scultura, architettura nei Regi Istituti e Accademie dette ancóra di Belle Arti.

E intanto c'è caro ripetere il giudizio che la Rivista "Architettura e Arti Decorative" dà del Sottosegretariato di Belle Arti: "Esso si risolve in una dannosa duplicazione di servizii, in una complicazione farraginosa, in un'intrusione della politica. Perché non si è soppresso, come ormai dopo una triennale delusione tutti desiderano questo Sottosegretariato per le Belle Arti?" La sentenza è firmata dal più illustre degli studiosi d'architettura che oggi vanti l'Italia: da Gustavo Giovannoni. Ci avviamo anche su questo tema all'unanimità.

Ci duole di non avere ancora con noi Giovanni Gentile. Ma chi sa, col tempo e la malinconica esperienza...

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici. Gerente responsabile.

ALCUNI RITRATTI A BUSTO DEL SEICENTO ROMANO.

Gianlorenzo Bernini era arrivato a Parigi il 2 giugno del 1665, chiamatovi da Luigi XIV per fornire i disegni del palazzo reale del Louvre; e subito il Re Sole pensò di profittare della presenza in Francia del grande maestro per fargli scolpire il proprio ritratto *(pag. 693)* e quello della Regina. Ai 20 dello stesso mese infatti il Re pregò il Bernini di fargli il busto; l'artista gli rispose che aveva bisogno, perchè il lavoro riuscisse bene, di vederlo venti volte, e due ore per volta. Il ministro Colbert voleva proporre al Bernini di fare una statua del Re invece di un busto, ma il cavaliere rispose che in un busto si potevano ricercare *particolarités et délicatesses*, ciò che non si poteva in una statua; che i busti si fanno per essere tenuti in una camera, e le statue in una galleria; i primi per esser visti da vicino, le seconde da lontano, e per conseguenza ci sarebbe voluta una statua alta sette od otto piedi; e che se non c'era a Parigi un marmo adatto per un busto, che infatti aveva trovato con molta difficoltà, a maggior ragione non se ne sarebbe trovato per una statua. Il prezioso *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, scritto dallo Chantelou, che ci fornisce questi particolari, ci permette di seguire giorno per giorno il lavoro del Bernini.(1) Il 23 giugno vedendo il Re intento al gioco della pallacorda il maestro ebbe tempo di osservarlo a lungo, e poi potè ritrarne il disegno della testa di faccia e di profilo. Nei giorni seguenti lavorò al modello del busto. Il 26 giugno fece scrivere al Colbert che aveva bisogno di vedere il Re ma senza incomodarlo, poichè gli bastava di osservarlo alla messa o altrove. Particolare questo sommamente interessante, poichè ci rivela il sistema che il Bernini teneva nei suoi ritratti, non costringendo la persona a posare, ma osservandola liberamente, mentre parlava e operava.

Infatti due giorni dopo gli fu concesso di andare a Saint-Germain, e là, nel Consiglio, disegnò ritratti del Re senza che questi posasse; e di tanto in tanto, quando il Re lo guardava, gli diceva in italiano: *sto rubando,* e una volta il Re gli rispose pure in italiano: *sì, ma è per restituire*, al che pronto il Bernini: *però per restituir meno del rubato.* Il 6 luglio egli cominciò a far sbozzare il marmo, e altre volte in seguito disegnò ritratti del Re mentre il sovrano era occupato nei suoi affari. Soltanto il 20 luglio volle ritrarlo diversamente che le altre volte, facendolo posare prima in piedi e poi seduto. Il 29 luglio il Colbert rimase sorpreso nel vedere l'opera tanto avanzata, e la trovò così somigliante da giudicare che non ci fosse più bisogno di lavorarvi ancora innanzi al Re. "Il cavaliere rispose che c'era sempre da fare per chi volea far bene; che fino allora egli aveva quasi sempre lavorato d'immaginazione, e che non avea guardato

CAMILLO MARIANI: RITRATTO DEL CARD. GIOVANNI ALDOBRANDINI
ROMA, SANTA MARIA DELLA MINERVA.

RITRATTO DI MICHELE CORNIA – ROMA, SANTA MARIA IN ARACOELI *(fot. Anderson)*.

quasi mai i disegni fatti davanti al Re; ch'egli guardava principalmente dentro la propria testa dove diceva che c'era l'*idea* di sua Maestà, che altrimenti avrebbe fatto una copia invece d'un originale... che in questo genere di ritratti bisogna oltre alla somiglianza aggiungere quel che c'è nella testa di un eroe. ''

Il giorno dopo il busto era quasi compiuto, tanto che madame de Lionne (la famosa eroina di scandalose avventure, che finì sei anni dopo per esser esiliata da Parigi facendo morire di dolore il marito, celebre uomo di stato) ripeteva continuamente al Bernini: " N'y touchez plus, il est si bien; j'ai peur que vous ne le gâtiez ". Ma il maestro non si arrendeva a tale desiderio, e continuava a lavorare specialmente ai capelli; il 1° agosto diceva allo Chantelou che questa era cosa assai difficile, ma il gentiluomo gli replicava che per chiunque altro poteva esserlo, ma non per lui, e che cominciava ad apparirvi quella leggerezza che egli diceva propria e inimitabile degli antichi. Il 3 di agosto si occupava del drappeggio, dicendo che voleva che esso apparisse come un velo leggero, e il giorno dopo faceva osservare che il lavoro del panneggiamento presentava molta difficoltà a causa della qualità del marmo friabile, che egli chiamava *marmo cotto*, che lo costringeva a fare la maggior parte del lavoro col trapano, per timore che sotto lo scalpello non andasse in scaglie. Il 5 agosto spiegava al Colbert che cercava di dare al drappeggio un effetto di grosso taffetas, ma non sapeva se ci sarebbe riuscito; in ogni caso, aggiungeva, " al difetto dell'intelligenza supplirà la diligenza ".

Il 12 agosto il signor de Lionne domandava al Bernini cosa volea significare quel nero che vedeva segnato negli occhi del busto, e il maestro gli rispondeva che, quando l'opera fosse finita, avrebbe dato in luogo della tinta nera qualche colpo al marmo per rappresentare con l'ombra la pupilla, per allora segnata in nero. Quanto al viso diceva che l'aveva fatto fino allora a memoria, e sull'immagine che se ne era formata e che si era impressa nella mente, disegnando nel Consiglio mentre il Re si moveva e parlava come il suo solito, senza assoggettarsi alla posa; chè altrimenti non avrebbe potuto rappresentarlo così vivo; e che non si era neppure servito dei suoi disegni per non fare una copia della propria opera; quelli li aveva fatti soltanto per *inzupparsi ed imbeversi dell'immagine del Re*. E parlò ancora della difficoltà che si prova a fare i ritratti in marmo e somiglianti: chè se qualcuno si imbiancasse i capelli, la barba, le sopracciglia, gli occhi, le labbra, anche coloro che lo vedono tutti i giorni lo riconoscerebbero a fatica, tanto è vero che quando una persona cade in svenimento, il solo pallore che si spande sul viso fa sì che non sembri più quella; e perciò è assai difficile far somigliare un ritratto in marmo ch'è tutto di un colore. Per imitare bene la natura bisogna talvolta fare qualche cosa che nella natura non c'è: così per rappresentare il livido che alcuni hanno intorno agli occhi bisogna scavare il marmo nella parte ov'è il livido, per supplire con l'arte al difetto della scultura, che non può dare colore alle cose.

Il maestro del Seicento sembra precorrere qui il desiderio di un altro grande

GIACOMO DEL DUCA: RITRATTO DI ELENA SAVELLI - ROMA, SAN GIOVANNI IN LATERANO *(fot. Anderson)*.

scultore che opererà un secolo e mezzo dopo di lui, di Antonio Canova, che si struggeva di non poter avvivare con qualche tinta le sue creature di marmo. Ci racconta il suo biografo Missirini, che gli era famigliare e che lo vedeva spesso lavorare nel suo studio, che "talvolta il Canova, compiuta una sua statua, la ravvivava con una lieve tinta di minio, e poi rimirandola diceva: *Vedete come è più bella e come più ride? Or bene io mi vo' adoperare con la lima tanto che arrivi ad ottenere senza il colore l'effetto del colore stesso, e far che sia più bella e più rida, e sia come ora la veggio, anche dopo che sarà bianca:* e così dicendo vi tornava sopra co' ferri diligenti, e la soffiava di quella ispirazione che si sentia nel cuore, e tanto la vezzeggiava che colla lima la facea dipinta, finchè si parea che mercè la raspa acquistasse quello splendore e quella maggior vita, che prima avea coll'aiuto di quella dolce tinta di rose."

Il signor de Lionne parlò al Bernini dei ritratti in bronzo, e il maestro gli rispose che era una materia ancor meno adatta del marmo, perchè il bronzo annerisce, e se lo si indora, il lustro dell'oro fa dei riflessi e non lascia più vedere la bellezza e la delicatezza del ritratto, mentre il marmo, nove o dieci anni dopo che lo si è lavorato, acquista una certa dolcezza, e infine diviene color di carne. Disse inoltre della pena in cui si trovava ogni volta che era obbligato a eseguire un ritratto, tanto che da molto tempo aveva risoluto di non farne più; ma che non si era potuto rifiutare all'onore fattogli dal Re chiedendogli il suo. Il 13 agosto il Re con un seguito di trenta o quaranta persone si recò dal Bernini, che lavorò dal vero per circa tre quarti d'ora. Il giorno dopo la visita reale si ripetè, e il cavalier Bernini cominciò a lavorare al suo busto guardando il Re in così diversi modi dal basso in alto, di fianco, da vicino e da lontano, che molti giovani signori presenti e il Re stesso, al vedere tutto questo armeggio del maestro, furono presi da grande voglia di ridere, ma seppero tuttavia contenersi in modo che l'artista non se ne accorgesse. L'indomani il Bernini raccontava al visconte di Chantelou che aveva potuto in quei due giorni studiare il viso del Re colla più grande esattezza, riscontrando che egli aveva metà bocca diversa dall'altra, un occhio disuguale dall'altro, e anche le guance differenti, ciò che lo aiutava per la somiglianza; e che gli pareva che il busto gli riuscisse meglio di quanto aveva sperato, e che vi metteva tanta diligenza nel lavorarlo, e perciò vi impiegava maggior tempo. Il 16, festa solenne di San Rocco, il cavaliere volle lavorare ugualmente al suo busto, e mandò lo Chantelou dal curato di Saint – Germain per averne il permesso, che gli venne subito accordato trattandosi di servizio del Re. Il 19 agosto il Re ritornò con numeroso seguito, e il cavaliere cominciò a dar forma al naso, che era soltanto abbozzato; e poichè il signor di Créqui si era avvicinato per parlare all'orecchio del gran Luigi, il Bernini esclamò ridendo: "Questi signori hanno il Re a loro disposizione tutta la giornata e non vogliono lasciarmelo neppure per una mezz'ora; mi vien la voglia di fare la caricatura di qualcuno di loro". Nessuno capiva il significato della parola *caricatura*, neanche quando fu tradotta in

GIULIANO FINELLI: RITRATTO DEL CARD. SANTORI
ROMA, SAN GIOVANNI IN LATERANO (*fot. Anderson*).

SCUOLA DEL BERNINI: RITRATTO DI DONNA - ROMA, SAN LORENZO IN LUCINA, CAPPELLA FONSECA.

francese la frase del Bernini, perchè alla parola *chargé* non si attribuiva allora quel significato; sembra anzi, come pensa il Lalanne, che sia stato il Bernini a introdurre la parola in Francia. Lo tengano presente certi scrittori nostri, che quando debbon parlare di caricature credono di sfoggiare erudizione chiamandole invece *portraits chargés.*

Il 21 in presenza del Re Bernini lavorò agli occhi, e già dal mattino aveva detto allo Chantelou che la cosa gli riuscirebbe

RITRATTO DEL CARD. POLI - ROMA, SAN GRISOGONO *(fot. Alinari)*.

difficile perchè Luigi XIV avea le ciglia assai lunghe, come non si possono imitare nel marmo, e l'incassatura grande ma gli occhi piccoli. Nei giorni seguenti il Bernini continuò a lavorare intorno al busto con tanto amore che, com'egli raccontava, mentre al mattino andando in chiesa non poteva rimanere mezz'ora in preghiera senza poggiarsi, operava per cinque ore di seguito intorno al marmo, agitando le braccia e il corpo, maneggiando scalpello e martello senza sentirsi stanco. Allo Chantelou il

Bernini faceva osservare, perchè le mostrasse al Re, le ciocche di capelli tutte scavate dentro altre ciocche, cosa assai difficile a ottenere nel marmo. Il Re ritornò ancora altre volte allo studio dell'artista; il 4 settembre il cavaliere lavorava alla bocca e disse che per riuscire in un ritratto bisogna scegliere un'azione e cercare di rappresentarla bene; che il miglior momento che si possa scegliere per una bocca è quando essa ha finito di parlare o sta per prender la parola.

Il 10 settembre il cavaliere fece vedere in segreto allo Chantelou un disegno per il piedestallo del busto, nella forma del globo del mondo colla scritta: *Picciola base.* Il globo doveva essere di bronzo dorato, col mare in azzurro, che avrebbe prodotto, al dir del cavaliere, un bell'effetto. Sopraggiunto il Re, il maestro lavorò intorno al naso e a un piccolo segno che il Re aveva vicino all'occhio. A un certo momento Luigi XIV si avvicinò, e dopo aver guardato il marmo da vicino disse all'orecchio del principe suo fratello: *Est-ce que y'ai le nez de côté?* Il Bernini non intese, ma l'abate Butti, influente personaggio della corte, spiegò che il naso non sarebbe rimasto così, e che del resto a guardarlo da vicino, il Re avea veramente il naso più grande da una parte che dall'altra. L'11 settembre partito il Re, il cavaliere si gettò su una poltrona e rimase più di un quarto d'ora con la testa fra le mani prima di riprendere il lavoro. Tornando a parlare della base, disse poi che avrebbe voluto fare sotto al globo una specie di tappeto pure di bronzo, smaltato e ornato di trofei di guerra e di Virtù, alte due o tre pollici, e sporgente più del globo per impedire che la gente si avvicinasse al busto per toccarlo; e che bisognerebbe coprire il tutto con una piccola tenda di taffetas e pulirlo dalla polvere con un soffietto. Il 17 settembre il cavaliere pregò lo Chantelou di far dire al Re che tornando da lui sarebbe bene che avesse un colletto invece della cravatta che avea le altre volte, e richiese due o tre colletti del Re per scegliere quello che più gli converrebbe per tradurlo in marmo. Il 19 del mese il Bernini tolse il sostegno di marmo che era sotto il drappeggio, e domandò allo Chantelou che cosa ne pensasse, dicendo che egli si era studiato di fare in modo " che non paresse che questo svolazzo fosse sopra un chiodo, o fosse seccarello ". Arrivò il Re poco dopo, portando un colletto come quello che desiderava il Bernini, e mezz'ora dopo la Regina, che ammirò la somiglianza grande del busto e si fermò a veder lavorare l'artista. Nei giorni seguenti Bernini continuò a operare intorno al colletto scavandolo e distaccandolo dai capelli.

L'abate Butti fece osservare un altro giorno che trovava la fronte troppo arretrata al disopra degli occhi e troppo incavata, ma lo Chantelou rispose che ciò dà effetto di grandiosità, e che tutte le belle teste antiche son fatte a quel modo, e che il segreto nei ritratti è d'aumentare il bello e aggiungere il grandioso, diminuendo ciò che è brutto e piccolo, o sopprimendolo quando si può.

Poeti italiani e francesi facevano a gara per celebrare in quartine e in sonetti le bellezze del marmo, la bravura del cavalier Bernini, la grandezza del Re.

Quando Luigi ritornò il 30 settembre a

SCUOLA DEL BERNINI: RITRATTO D'IGNOTO
ROMA, COLLEZIONE PRIVATA.

visitare l'artista, fu sorpreso nel vedere l'opera così mutata e il drappeggio finito; e intanto il cavaliere si mise a lavorare il lato sinistro del naso per toglierli ciò che lo faceva sembrare un po' di traverso; e poi scavò col trapano le narici e lavorò agli occhi e alla bocca, cambiando il segno delle pupille. Il 1° ottobre il cavaliere era occupato a dare il lucido a parte della fronte, del naso, della bocca; due giorni dopo il busto era fissato sul suo piede di marmo e posto sopra uno sgabello di legno in attesa della base progettata dal Bernini. Così in circa cento giorni il busto era finito.

Ci siamo indugiati a lungo sui particolari dell'esecuzione del busto di Luigi XIV, perchè le notizie dello Chantelou ci sembrano veramente preziose, in quanto ci permettono di gettare lo sguardo così addentro nella esecuzione dell'opera berniniana, e ci fanno conoscere in qual modo il maestro, sommo ritrattista, riuscisse a fissare nei suoi busti il segreto della vita. Non altrimenti egli si era comportato nei suoi ritratti giovanili e in quelli dell'età matura; eppure non si può dire che nella serie dei busti-ritratti berniniani non vi sia un'evoluzione, o per meglio dire, una grande varietà di atteggiamenti stilistici.

Al principio del Seicento domina ancora nel busto-ritratto della scuola romana il tipo freddo, quasi legnoso che hanno messo di moda i maestri fiamminghi che negli ultimi decenni del Cinquecento avevano operato in Roma, lasciando il monumento più cospicuo dell'arte loro negli altorilievi dei sepolcri di Pio V e di Sisto V nella Cappella Sistina di Santa Maria Maggiore. Come Egidio e come Niccolò fiamminghi, si comportano quasi tutti gli scultori, alcuni loro compaesani, gli altri in prevalenza lombardi, della generazione anteriore a Gianlorenzo Bernini. I busti-ritratti sono limitati quasi esclusivamente ai monumenti funerarii, dove per esser collocati di regola entro nicchie, essi hanno piccole dimensioni e sono tagliati con una linea semicircolare, che partendo da poco più sotto dell'attaccatura delle braccia, passa a metà tra il collo e la cintola, appunto perchè il busto si possa adattare alla nicchia rotonda o ellittica *(pagg. 672-73)*. Dentro questa non c'è libertà di movimento; il busto è quasi sempre di faccia o col capo appena volto da un lato; talora il taglio è fatto anche più vicino al collo, così che è più proprio l'attributo di *testa*, che molti scrittori del tempo gli danno, che non quello di busto. Nessuna ricerca di espressione: gli occhi non hanno il segno delle pupille, la barba e i capelli sembrano posticci; qualche volta nei ritratti di cardinali si cerca qualche effetto, adattando la testa di marmo bianco sul busto di rosso antico, che rappresenta la porpora; o, se si tratta di cavalieri o di personaggi militari, si tentano eleganze del costume che debbono supplire alla povertà dell'espressione. Gli stessi monumenti sepolcrali nei quali questi ritratti vengono inseriti, testimoniano dell'immiserimento dell'arte plastica in questo periodo: sono quasi sempre piccole edicole o prospetti architettonici, con pilastrini intarsiati di marmi a colori, con cariatidi, con puttini, con mille spezzettature di cornici e di dentelli, con una sovrabbondanza di ornamentazione minuta che fa pensare alle intarsiature degli stipi fiamminghi e spagnoli; e noi crediamo appunto che

RITRATTO DI C. A. MUTI - ROMA,
SAN MARCELLO *(fot. Alinari)*.

G. L. BERNINI: RITRATTO DI M. BAKER - LONDRA
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

GIULIANO FINELLI: RITRATTO DI MICH. BUONARROTI IL GIOVANE
FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI.

dall'arte spagnoleggiante di Napoli, che fiorisce particolarmente al tempo del vicerè di Medina, sia giunto a Roma tale stile funerario, con quegli artisti che, come Pietro Bernini, dalla corte vicereale vennero a cercar lavoro presso quella papale. Pure in questo tempo non manca qualche artista che va alla ricerca di una espressione veristica nel ritratto; che tenta di spirare un alito di vita nei freddi schemi fiamminghi; e qualche altro che comincia ad introdurre nel busto-ritratto quella innovazione che avrà poi particolare fortuna nel Seicento, tagliandolo non più a metà del petto, ma alla cintola, in modo da potervi introdurre le braccia, che quasi sempre sono atteggiate a preghiera. Questa non è una invenzione del Seicento poichè ne abbiamo cospicui esempii cinquecenteschi, tra i quali basterà ricordare il busto di Camillo Orsini in Aracoeli (1553), quello di Elena Savelli in San Giovanni Laterano, opera di Giacomo del Duca, (1570) (*pag. 675*), quello del cardinale Girolamo Albani in Santa Maria del Popolo (1591), opera del Valsoldo, collaboratore dei fiamminghi nella cappella di Santa Maria Maggiore. Nel secolo XVII, il primo a riprendere questo motivo è il Bernini, nel sepolcro del cardinal Bellarmino al Gesù, (1622), che è tagliato al disotto della cintola, e che si può dire abbia servito di modello a una serie di ritratti dello stesso genere. Non vi è soltanto, nel busto del famoso catechista, la ripresa del motivo, già usato, delle braccia in preghiera, ma tutto un ritmo nuovo, un movimento che distacca senz'altro il busto da quelli precedenti del maestro e dei suoi contemporanei. Il capo è piegato un poco a sinistra mentre le mani giunte sono spostate verso destra, in modo da ottenere una contrapposizione del moto.

Tra le prime derivazioni da quello del Bellarmino è da ricordare il busto di Lucrezia Tomacelli in San Giovanni in Laterano, opera di Teodoro della Porta e di Giacomo Laurenziano, del 1625; dove però berniniano è soltanto l'atteggiamento mentre lo stile richiama ancora forme cinquecentesche. Viene poi il busto bellissimo del cardinale Ottavio Bandini, eseguito nel giugno 1629 da Giuliano Finelli, compagno del Bernini e suo collaboratore nel gruppo di "Apollo e Dafne". L'iscrizione funeraria ci avverte che il cardinale Bandini, decano del sacro collegio, sentendo avvicinare la morte, si fece fare il sepolcro nel giugno 1629, e morì a 71 anni il 31 luglio successivo; e lo scultore ha reso mirabilmente il corpo curvo, le carni tremanti, la bocca che a stento biascica l'ultima preghiera: quel vecchio venerando ormai non è più di questo mondo.

Di poco posteriore deve essere il busto del cardinale Giulio Antonio Santori di Santa Severina, sommo inquisitore e penitenziere maggiore, ch'è nel monumento sepolcrale nella cappella gentilizia in San Giovanni in Laterano (*pag. 677*). Qui le braccia non sono sollevate, ma poggiate sul cuscino posto sul davanzale della nicchia, come se il prelato fosse inginocchiato. Il cardinale era morto nel 1602, in età di 70 anni, ma il sepolcro gli fu eretto più tardi dal fratello Paolo Emilio arcivescovo di Urbino, così che lo scultore non fu soccorso questa volta dalla ispirazione diretta del modello vivente, ma dovette servirsi di un ritratto dipinto, e quindi

ALESSANDRO ALGARDI: RITRATTO D'IGNOTO - LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

rimase assai al disotto del busto Bandini.

Di poco posteriore dev'essere il busto di ignoto, che crediamo si debba attribuire al Finelli, che si vede nella sagrestia dei Santi Cosma e Damiano, ed ha pure le mani giunte. Lo scultore riprodurrà il motivo anche nel busto di Giuseppe Bonanni in Santa Caterina a Magnanapoli (1648), mentre quello della moglie di lui, Virginia, che è nella stessa cappella, ha le mani sovrapposte poggiate sul cuscino. Nella cappella Bandini vi è il monumento di due coniugi della famiglia, che sono pure a mani giunte ed evidentemente sono imitati dal busto del Finelli.

Nei busti in cui si vedono le braccia, queste non sempre sono congiunte in preghiera; l'Algardi, al cardinal Garzia Millini in Santa Maria del Popolo (1629) pone nella destra abbassata un libro chiuso, e gli fa portare la sinistra al petto. Settant'anni dopo, Stefano Monnot, francese, collocando dirimpetto a quello di Garzia il busto del cardinal Savo Millini (1699), copiava il gesto dell'Algardi, invertendolo.

Nel busto del cardinale Zacchia Rondanini, della raccolta Ojetti [2], l'Algardi ha adoperato lo stesso motivo, ponendogli fra le mani un volume, che il dotto prelato va sfogliando. Giuliano Finelli rappresenta il cardinal Ginnasi sul suo sepolcro in Santa Lucia alle Botteghe Oscure (1649), colla destra al petto e la sinistra poggiata su un libro. Il Bernini dopo avere per primo ripreso il motivo delle mani giunte, non se ne vale poi più in seguito, ma nelle opere della sua scuola sono comuni i busti tagliati alla cintola nei quali appariscono le mani: in San Crisogono nei sepolcri del cardinale Fausto Poli *(pag. 679)* e di monsignor Gaudenzio Poli; il primo con la berretta tra le mani, il secondo con un libro; in San Pietro in Montorio nei busti dei monsignori Gerolamo e Francesco Raimondi, uno colla berretta, l'altro con un volume in cui va leggendo, eseguiti intorno all'anno 1648, non nel '36 come erroneamente credono il Fraschetti e il Reymond. I due busti sono opera di Andrea Bolgi. Nel 1668 il Bernini scolpiva il busto del medico Gabriele Fonseca nella cappella gentilizia di San Lorenzo in Lucina, figurandolo in atto di fervorosa preghiera, col rosario nella destra e la sinistra affondata nel petto convulsamente. In due altre nicchie della cappella sono un busto di donna a mani giunte, forse la moglie del Fonseca *(pag. 678)* e quello di un prelato, certo della stessa famiglia. Manca il quarto busto, sostituito nel 1868 con quello di monsignor de Witten. In una collezione privata romana si conserva un busto d'uomo col rosario in una mano e l'altra poggiata sul petto *(pag. 681)*, che si potrebbe sospettare avesse appartenuto alla cappella Fonseca, se l'aggiunta di un cuscino, che manca negli altri tre busti della cappella stessa, non facesse difficoltà. Per brevità ricordiamo appena altri busti barocchi col motivo delle braccia in preghiera o in movimento: quello del conte Gaspare Thiene in Sant'Andrea della Valle, opera di Domenico Guidi (1678); quello del cardinale Enrico de la Grange in San Luigi dei Francesi; quello di Salvator Rosa in Santa Maria degli Angeli e quello di Carlo Maratta, che gli fa riscontro; quelli di Maria Colomba Vicentini e di Giovanni Antonio Muti in San Marcello *(pag. 683)*; quelli di donna Laura di Carpegna e del marito di lei, principe Altieri,

ALESSANDRO ALGARDI: RITRATTO DEL CARD. GINNASI
ROMA, GALLERIA BORGHESE *(fot. Alinari)*

ALESSANDRO ALGARDI: RITRATTO DI MONS. ULPIANO VOLPI
MILANO, MUSEO POLDI PEZZOLI.

ALESSANDRO ALGARDI: RITRATTO DI IGNOTO
ROMA, COLLEZIONE LAZZARONI.

scolpiti da Giuseppe Mazzuoli per la cappella gentilizia di Santa Maria in Campitelli; quello del cardinal de Priolis in San Marco (1720); quelli dei Barberini in Santa Rosalia di Palestrina.

Nei due busti–ritratti del cardinale Scipione Borghese, eseguiti dal Bernini intorno al 1632, non ci sono le braccia, il taglio è fatto con maggiore larghezza, e tutta l'impostazione è più energica e grandiosa, così che fa pensare ai ritratti e in generale ai dipinti di un maestro che il Bernini aveva conosciuto e ammirato in Roma, al Rubens. In confronto ai ritratti anteriori del Bernini, qui siamo innanzi a una ricerca del tutto nuova: il volume corporeo è ottenuto con effetti di luce e d'ombra, e invece di un atteggiamento statico, l'artista ha voluto cogliere il movimento, non soltanto nell'atto con cui è figurato il cardinale colla bocca aperta, sbuffante, ma anche nel modo in cui è trattato il panneggio. Bernini entra così nel suo secondo periodo, tutto vôlto allo studio di effetti pittorici, di motivi grandiosi ed enfatici. Il Baldinucci, chiama questa la maniera grande del Bernini; ed in essa tentano invano di seguirlo i suoi imitatori, che finiscono in una gonfiezza senza nerbo.

Ancora un mutamento subisce il Bernini ritrattista sotto l'influsso diretto di modelli pittorici, quando nel 1639 gli è commesso il ritratto di Carlo I d'Inghilterra, ch'egli non ebbe innanzi di persona, per cui dovette servirsi di un quadro di Antonio Van Dyck, in cui è raffigurato tre volte, di faccia e nei due profili, l'infelice sovrano; quadro che gli fu portato da Londra da un certo Baker. Il busto è andato perduto, e ce ne rimane soltanto una stampa incompiuta, dalla quale apparisce come il Bernini si fosse studiato, quasi involontariamente, sotto l'impressione del mirabile dipinto, di dare al panneggio un movimento pittorico indipendente dal moto della figura, addossando alla parte inferiore del busto un manto svolazzante.

Se il busto del re si è perduto, di recente fortunatamente si è ritrovato, ed è passato nel Victoria and Albert Museum, quello che il Bernini fece di Mr. Baker *(pag. 684)* che passò, ancora vivo l'artista, in possesso di Sir Peter Lely; nel 1682 fu venduto al Conte di Kent, e, attraverso altri passaggi, era da ultimo nelle mani di Lord Anglesey. Orazio Walpole nei suoi aneddoti parla con entusiasmo di questo busto, i cui capelli, egli scrive, " sono in prodigiosa quantità, e incomparabilmente sciolti e fini, e il collo di merletti è pure finissimo. Mr. Baker pagò al Bernini cento pezzi grandi di moneta, e per quello del Re mille corone romane ". Il busto del Baker ha veramente un aspetto nobilissimo, e nei capelli quella trattazione vaporosa che è propria del Bernini, il quale evidentemente, avendolo scolpito mentre lavorava a quello del Re Carlo, vi introdusse pure certi motivi stilistici più proprii della pittura che della scultura. A questo suo fare si ispirarono molti altri scultori, e un esempio caratteristico del busto di tipo pittorico ce l'offre quello, fin qui inedito, di Michelangelo il Giovine, ch'è nella casa Buonarroti a Firenze, dovuto a Giuliano Finelli (*pag. 685*), che dopo il suo allontanamento da Roma e dal Bernini, tornava qui evidentemente ad atteggiamenti berniniani. Se il busto del Baker è stato recentemente illustrato,

G. L. BERNINI: RITRATTO DI LUIGI XIV - VERSAILLES *(fot. Alinari)*.

nello stesso Victoria and Albert Museum c'è un altro ritratto marmoreo rimasto inedito, dovuto pure a un grande scultore del seicento romano, ad Alessandro Algardi. Il personaggio ignoto che vi è rappresentato veste sulla tunica a sottilissime pieghe con un bordo di ricami intorno al collo, com'è proprio dei cardinali, una mantellina di pelliccia, che mostra sulla spalla sinistra il risvolto serico *(pagina 687)*. Ha lunghi capelli mossi, ampia fronte solcata di rughe, occhi incavati, lunghe sopracciglia, e baffi e barba duri, quasi spinosi come quelli del busto del cardinale Ginnasi ritrovato alcuni anni fa dal Cantalamessa, che lo giudicò opera del Bernini. Che il busto di Londra appartenga all'Algardi non può recarsi in dubbio quando lo si confronti con quelli del cardinal Millini in Santa Maria del Popolo, del cardinal Laudivio Zacchia nel Museo di Berlino e del cardinal Zacchia Rondanini della raccolta Ojetti. E io credo, probabile, che pure all'Algardi si debba assegnare quello del cardinal Ginnasi, che ha particolari identici nella sottile lanugine che ricopre le guance e nella forma dell'orecchio, diversa da quella dei busti berniniani.

Nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano si vede un busto in bronzo, attribuito al Bernini che è invece, secondo noi, opera dell'Algardi, e va raggruppato con quelli ora ricordati. Rappresenta Ulpiano Volpi vescovo di Chieti (*pag. 690*), e proviene dal palazzo Volpi di Como, patria del personaggio rappresentato, il quale, nato nel 1559, ricoprì cariche importanti in Roma e morì nell'anno 1629.

Un altro busto dell'Algardi, del tempo in cui eseguiva i ritratti del Millini in Santa Maria del Popolo, è posseduto in Roma dal barone Michele Lazzaroni, ed è un poco logoro nelle superfici, come se fosse stato sottoposto ad un soverchio stropicciamento, per togliergli una vernice di cui forse un tempo fu ricoperto *(pag. 691)*. Il panneggio, specialmente sui lati, è un po' tormentato e trattato a spigoli taglienti, come se l'artista l'avesse modellato per tradurlo in bronzo. E non son pochi i busti-ritratti del seicento romano in cui apparisce questa particolarità tecnica, della quale non si può trovare altra spiegazione, se non tenendo presenti dei busti di metallo, come ad esempio, quello algardiano di Gregorio XV che è nella sacrestia della Chiesa Nuova, o quello berniniano di Alessandro VII posseduto dal principe Chigi. Dopo quest'ultimo Bernini scolpisce a Parigi il busto di Luigi XIV, in cui ha seguito lo stile dei ritratti fatti dinanzi a un originale dipinto, terminandolo coll'ampio manto svolazzante. Così egli è riuscito a dare al suo Luigi XIV, evidentemente il più bello dei cento ritratti del Re Sole che ancora si conservano, un carattere che quasi fa dimenticare il tipo individuale del sovrano di Francia e ci rappresenta idealmente l'imagine della regalità.

ANTONIO MUÑOZ.

(1) *Journal de voyage du cavalier Bernin en France par M. de Chantelou*, publié par L. LALANNE, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1885.

(2) Da me pubblicato in *Dedalo*, ottobre 1920.

DOMENICO FETI - I.

Se davvero le circostanze e i maestri potessero decidere dell'indirizzo di un'artista, a nessun altro pittore sarebbe toccato sorte più propizia che al romano Domenico Feti.

Pensate: nato a Roma verso il 1589 – ossia nel momento in cui la pittura italiana è più gravida d'esperienze e più lievitante di nuove energie; nel momento cioè in cui operano in Roma, da una parte Annibale Carracci e dall'altra il Caravaggio – il Feti studia con Lodovico Cigoli, ossia si abbevera alla quintessenza della tradizione disegnativa fiorentina; quindi dal suo stesso maestro è raccomandato, ancora giovanissimo, al Duca di Mantova, dove trasferitosi verso il 1613 e nominatovi pittore di Corte, è incaricato di dirigere ed alimentare la magnifica Galleria dei Gonzaga che, oltre all'ammaestramento, gli offre l'occasione di recarsi per acquisti di quadri a Venezia. Ma questa città lo affascina talmente che un bel giorno dell'anno 1622, prendendo a pretesto una lite in cui s'era compromesso, lascia Mantova e fugge a Venezia, donde nessuna preghiera del Duca riesce a smuoverlo; e dove purtroppo di lì a poco muore di febbre violenta, a soli trentacinque anni, al principio del 1624.

Roma, Firenze, Venezia, le tre vette della pittura italiana; il calore romano, l'intellettualismo fiorentino, la sensualità veneziana parevano questa volta destinate a confluire nel Feti per crearvi il miracolo pittorico vagheggiato dai Carracci. Ma, come sempre, l'artista obbedì soltanto al suo istinto e scelse Venezia.

È più veramente unico che raro – se si toglie l'altro simile del Greco – il caso di questo romano, di questo meridionale così nostalgicamente attratto verso il nord, verso Venezia dall'affinità del suo temperamento. Perchè, per quanto si riferisce al Cigoli, raramente si è visto più bell'equivoco, più decisa incompatibilità di carattere, che quella tra il Feti e il suo maestro, incontratisi, si direbbe, per uno dei tanti scherzi del caso.

Quanto poi ad un'influenza caravaggesca sul Feti mi pare un po' un'esagerazione il considerarla, come si fa oggi, al di là di un semplice suggerimento di soggetti naturalistici. Niente infatti v'è in lui della concisione caravaggesca, bensì il più spensierato lasciarsi andare al gusto dei particolari più *inutili*, ma anche più deliziosi, della forma; niente del vangelo compositivo del Caravaggio, o del suo partito chiaroscurale costruttivo; tutte qualità stilistiche che vengono nel Feti sostituite specialmente da una felicissima facoltà d'improvvisazione. È questa virtù di geniale improvvisatore la caratterisca più costante della pittura del Feti; la quale si può spiegare attraverso le sue evidenti e forti simpatie per il Tintoretto, e per il Bassano in ispecie, come lo dimostrano chiaramente certi particolari delle sue opere che vedremo più avanti [1].

Perchè l'ammirazione non mi impedisce

FETI: MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI (PARTE SINISTRA)
MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

FETI: MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI (PARTE DESTRA)
MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

di sostenere che una delle non ultime seduzioni della pittura di questi artisti sia appunto anche quella geniale qualità di improvvisatori che si sposa così efficacemente alla vivezza del loro pennello; e che in questi tempi di sterilità e di dubbi ci deve apparire come qualcosa di sbalorditivo; magari persino, in certi casi, urtante, ma sempre però ammirevole e irresistibile. Questo fascino dovette probabilmente provare lo stesso Feti che usciva dalle mani di quel noioso pedagogo della pittura che è il Cigoli, il quale, se qualche cosa ha trasmesso al suo scolaro è, mi sembra, un po' di quella sua tavolozza livida e triste che lo distingue dagli altri fiorentini tutti più chiari, sereni e lieti; tavolozza che però tra le mani del Feti acquista una grazia tutta sua piacevolissima.

Mentre dunque a me sembra che la pittura del nostro artista si possa spiegare anche senza scomodare troppo il Caravaggio, provatevi un po' a supporre un Feti che non abbia mai veduto un Tintoretto o, peggio, i Bassano; e ditemi che cosa sarebbe stato del nostro pittore. Dirò anzi a tal proposito che il caso Feti sembra prestarsi mirabilmente a distinguere e ad individuare le due concezioni chiaroscurali del Tintoretto e del Caravaggio; e quindi le due derivate vie divergenti che oggi invece qualcuno vorrebbe raccostare: il partito chiaroscurale del primo, che in taluni casi – come nel " San Rocco che guarisce gli appestati " alla chiesa omonima di Venezia – potrebbe sembrar quasi identificarsi con l'altro caravaggesco, è invece di intenzioni pittoriche, o tutt'al più *fantastiche*, e porta al Bassano, al Greco, al Borgianni, al Feti, culminando nel Rembrandt; la funzione chiaroscurale del Caravaggio invece è sopratutto di natura plastica o tutt'al più realistica – nel più nobile, alto senso! – e porta al Gentileschi, e a Vermeer di Delft da una parte, a Zurbaran e al Velazquez giovanile dall'altra, ossia, dopo, ai più grandi maestri della pittura dell'ottocento.

Ammessa dunque la predominante tendenza pittorica e la sua virtù d'improvvisatore, si capisce come il Feti sia meno felice nelle grandi composizioni a molte figure, e come invece se la cavi assai meglio in quelle piccole a figurette minute; e ancor meglio di tutto nelle singole figure a sé.

Il grande lunettone del Palazzo Ducale di Mantova con " La Moltiplicazione dei pani e dei pesci ", noto ormai al pubblico per essere stato esposto alla Mostra Fiorentina del Seicento, è nello stesso tempo la dimostrazione delle virtù e dei difetti, la gloria e la condanna del nostro pittore (*pagg.696-97*). Niente infatti di più inadatto a così alto argomento che il disordinato e vano gestire declamatorio e l'accavallarsi delle figure; la maggior parte delle quali paiono buttate giù a casaccio per riempire qualche vuoto; mentre, d'altro lato, alcune di esse, che nel quadro sono oziosamente inespressive, sarebbero, prese a sè, gustosissime ed efficaci (*pagg. 699 e 701*).

Ma se dopo queste considerazioni si va a vedere la pittura, si rimane veramente sbalorditi dalla foga irresistibile del pennello che, vera bacchetta magica, fa sgorgare d'incanto copiosi e vivaci rivoli di luce e colore. I quali si moltiplicano all'infinito, assecondati da uno dei tratti più caratteristici e personali del Feti, ossia dalla sua costante simpatia, direi anzi mania, di

FETI: UN PARTICOLARE DELLA "MOLTIPLICAZIONE".

modellare panneggi, e biancherie in ispecie, a pieghe tortuose, con lembi sdruciti e sfilacciati; ossia di dare a queste cose quel carattere di pittoresco realismo che forse ha provocato l'idea di un Feti caravaggesco (nel solito senso malinteso); mentre è chiaro che anche la concezione plastica del Caravaggio è agli antipodi con questa.

Come già dissi altra volta, anche questa caratteristica del Feti è per me di origine puramente veneziana e specialmente bassanesca [2]; e quand'anche si volesse invece ammettere – come qualcuno ha supposto – che il Feti si sia in questo potuto ispirare al Borgianni, la mia idea non ne rimane, in ultima analisi, scossa; considerato che anche il Borgianni, attraverso il Greco, è un portato dell'arte dei Bassano più che del Caravaggio.

Ammesso questo, si consideri come tutta l'arte italiana a forme nervose o ricercate sia di importazione nordica; dal goticismo di Giovanni Pisano, del Pisanello, o dello stesso Cosmè Tura; a quello comunicato, per mezzo delle stampe del Durer, persino ad Andrea Del Sarto e seguaci; e del quale paiono essere conseguenze estreme le forme tormentate tipo Bassano-Feti; come, d'altra parte quelle indiavolate del Magnasco parrebbero risalire sino al Callot.

Si consideri questo, e allora risulterà sempre più evidente la divergenza delle due grandi correnti della nostra pittura secentesca: quella nordicheggiante, fantastica, *romantica* a cui appartiene il Feti, e l'altra chiara, equilibrata, *classica*, di cui è il più alto esponente Michelangelo da Caravaggio.

Mi è impossibile di poter comunicare a parole il gusto che vista da vicino, dà, questa " Moltiplicazione dei pani e dei pesci ", la quale in distanza perde gran parte delle sue virtù. Ci vorrebbe, credo io, il lessico e l'arte di un Rabelais per rendere a parole la sensualità di questa tavolozza succulenta e gustosa, che il Feti deve aver dipinto con lo stesso godimento del ghiottone nell'atto di comporsi una nuova, complicata delizia: le biancherie paiono suggerirti ruscelli serpeggianti di latte, di dolci creme rimbalzanti in cascatelle; e i panneggi, dense colate tortuose di pasta variopinta e succolenta, rapprese in forme bizzarre di cialda. E mentre nel panneggio e nelle altre cose in genere il Feti ama mescolare alla sua tavolozza quel grigiore cenerognolo, livido e persino terreo, nelle carni invece è quasi sempre di un roseo così fresco di colore e di tocco, come non ricordo in nessun altro pittore italiano del tempo; colorito che supera, a mio parere, la freschezza di quello del Rubens, perchè di tocco più vibrante e meno convenzionale; pittura che non impallidirebbe vicino ai più freschi incarnati di un Velazquez.

Il Feti dunque appartiene a quel tipo di artisti che vanno matti per una bella pennellata grassa e sugosa: artisti sensuali, tipo Guercino giovine, al quale spesso tanto assomiglia il nostro artista, e Bernardo Strozzi [3]. Soltanto, mentre la sensualità di questo pittore è calda e gioconda e si manifesta attraverso quella sua tavolozza accesa e brillante, la sensualità del Feti è generalmente triste e torbida, con quelle sue tonalità grigiastre spesso livide, che paiono, come ho già detto, un retaggio cigolesco, ma che acquistano in lui un senso

FETI : UN PARTICOLARE DELLA "MOLTIPLICAZIONE".

così diversamente accetto in grazia soprattutto della inesauribile irrequietezza del suo tocco.

Quanta pittura del Seicento deve la sua gloria a questo eccellente mezzo d'espressione che si può proprio dire una scoperta di questo secolo, e che ha un'importanza assai più grande di quello che generalmente si suol considerare! Per convincervene supponete ciò che accadrebbe della superiore eleganza di un Velazquez, senza la sua alta disinvoltura di pennello; o della giocondità di un Franz Hals priva del suo tocco gaio e spigliato; o del portentoso senso della materia di Rembrandt non sostenuto dalla sua pennellata grassa e sensuale, alla quale si avvicina più degli altri italiani quella del Feti; pensate infine che cosa sarebbe della demoniaca fantasia di un Magnasco, o dello spirito di un Guardi, o della stessa ariosità di un Tiepolo quando si potesse immaginarli privi del loro tocco, ora indiavolato, ora sprizzante, ora freschissimo.

Chi non sa apprezzare questi artisti e tanti altri loro contemporanei anche da questo lato pittorico – e purtroppo il gran pubblico d'oggi è in queste condizioni, – perde assai del godimento della loro arte, e non dovrebbe impicciarsi, e tanto meno rifarsela, con la pittura barocca e col Feti in ispecie; giacchè, come ho già detto, egli è uno degli esponenti più alti di questa corrente pittorica che fa della pennellata la sua gran gioia creativa e la fonte inesauribile e fresca di espressione.

Quando ripenso anzi a questa virtù così spontanea del Feti, mi meraviglio che egli non sia stato anche un vero e proprio pittore di natura morta, e che anzi non se ne conosca sino ad oggi alcuna di lui. Ma, mentre questo si può spiegare pensando che al tempo del Feti tale pittura si reputava " inferiore " e indegna di un artista che si rispettasse, resta d'altra parte sempre la speranza che esistano vere e proprie nature morte di lui, o ignorate o che vanno sotto altro nome; e che il tempo e i nostri progressi nella conoscenza della pittura secentesca potranno forse rivelarci in seguito. Del resto certi oggetti, certi panneggi, come il tappeto nella " Ragazza che dorme " di Budapest *(pag. 703)*; e in ispecie certe biancherie dipinte dal Feti non sono forse tra le più belle nature morte che il Seicento italiano e la pittura di ogni tempo abbiano creato?

Circa lo sviluppo dell'arte del Feti mi pare che regni sempre una grande incertezza, d'altra parte scusabile se non altro per il fatto che non si conosce ancora nessuna opera del nostro pittore datata. Aggiungi che il Feti non è di quegli artisti che sieno passati attraverso maniere tanto poi diverse e nettamente separabili, ma che egli al contrario – forse anche a causa della sua breve vita – si mantiene abbastanza coerente a sè stesso in tutte le sue opere che ci son note; in modo che resta, sino ad ora almeno, difficilissimo stabilirne una linea cronologica di sviluppo.

Secondo la Endres Soltmann, autrice di un lodato e recente studio sul nostro artista[4], le opere del primo periodo, cioè sino alla chiamata del Feti a Mantova (1613-14), apparirebbero ancora sotto il pieno influsso dei contemporanei romani e in ispecie caravaggeschi. Ma l'esempio che poi la scrittrice ci offre è davvero poco convincente: il " Mosè davanti al rogo ardente " della

FETI: FANCIULLA CHE DORME - BUDAPEST, MUSEO.

Galleria di Vienna, dove non so davvero vedere niente di caravaggesco, ma, caso mai, piuttosto sempre qualcosa di veneziano, di tintorettesco; come basterebbero a dimostrarlo, se non altro, le forme allungate della figura.

Nell'eccesso opposto mi pare che cada l'Oldenbourg, il quale dubita invece che possa più esistere una sola opera del puro periodo romano del Feti, per il fatto che non ne trova nessuna che non mostri tracce di venezianismo nel trattamento disinvolto del colore [5]. Ma perchè questa ripugnanza ad ammettere che il Feti abbia sin dalle opere giovanili manifestato quella scioltezza veneziana di pennello che è appunto la sua qualità più innata, e che poteva, del resto, essergli stata suggerita dalla pittura

veneziana vista a Roma, sufficiente a fargli intravedere quei nuovi orizzonti pittorici che l'Oldenbourg, vorrebbe fossero stati soltanto più tardi rivelati al Feti dai capolavori veneziani della Galleria di Mantova?

Ma poi, è proprio vero che non esista una sola opera del Feti che non mostri tracce di venezianismo? Per me eccone subito alcune che paiono smentirlo. Avanti a tutte la " Deposizione nel Sepolcro " della Galleria Corsini di Firenze (*pag. 705*) appartenente alla serie delle quattro " Storie di Cristo" esposte alla Mostra fiorentina; la quale, a parte lo stile, si vede che è la prima eseguita, anche perchè, a differenza delle altre della serie è dipinta su tavola in tempi posteriori ingrandita per eguagliarla alle altre. Ora in questo quadretto – piuttosto pesante e impacciato di forme, e di pittura glaciale, stonata, antiveneziana; che, specie a confronto con gli altri, tanto più evoluti, tradisce un po' il principiante – io vedo ancora dei segni di fiorentinismo cigolesco, ma niente di veneziano; giacchè la " Maddalena " che parrebbe smentirlo, è per me di ben'altra origine, ossia di pretta derivazione rubensiana. Ma di questo a suo tempo.

Altre due opere ancora, benchè assai diverse da questa, mi pare che non mostrino tracce veneziane, se non almeno di seconda o terza mano, e perciò credo che si potrebbero anche esse collocare nel periodo giovanile del Feti, in un momento di completa liberazione da ogni ricordo cigolesco, e di forti simpatie per quella pittura grassa e tortuosa che in quel momento fa capo al Borgianni.

Queste due opere sono, la squisita " Fanciulla che dorme " di Budapest già veduta (*pag. 703*), e il gustosissimo quadretto che vuole significare la " Parabola della moneta perduta " (*pag. 706*); opere che l'Oldenbourg separa fra di loro a gran distanza di tempo (la " Fanciulla " tra le prime, l'altra tra le ultime), mentre a me parrebbero piuttosto coetanee, anche per la somiglianza dei tratti acuti dei due volti femminili. È anzi questa somiglianza che mi inclina a credere del Feti questo piccolo capolavoro di Budapest, che per altri aspetti parrebbe invece discostarsi dallo stile del nostro artista.

Anche intorno alle relazioni e alle influenze, che oggi tanto ci interessano, corse tra il Feti e lo squisito, e sino a poco fa misconosciuto, Jan Lys, i quali a Venezia si conobbero, si hanno sino ad oggi grandi incertezze e timide affermazioni.

A sentire il Sandrart, pare, ad ogni modo, che il Lys preferisse insieme a Tiziano, Tintoretto, Veronese e agli altri veneti che egli prendeva come modello, soprattutto il Feti [6]. Se si può infatti scorgere un riflesso della maniera di questo pittore nell'arte del Lys, non altrettanto si può dire del caso inverso.

Ad ogni modo i due artisti sono di razza e di temperamento troppo differente perchè, come intimo carattere d'arte, possano, mi pare, assomigliarsi. Prima di tutto il Feti è, diciamo, un temperamento democratico, non alludendo con questo ai suoi soggetti soltanto, ma sopratutto ai suoi mezzi di espressione da improvvisatore, qualche volta persino un po' grossolano e sciatto. Lys invece è un aristocratico in tutto; dai soggetti alle forme, alla tavolozza, sempre eleganti, fluidi, raffinati.

Ma sopratutto c'è di mezzo la diversità

FETI: DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO – FIRENZE GALLERIA CORSINI.

FETI: LA PARABOLA DELLA MONETA PERDUTA
DRESDA, GALLERIA.

di razza: il Lys germanico, il Feti italiano. Il caso di questi due pittori pare anzi dimostrare l'irriducibile antagonismo e l'incomprensione latente tra le due razze del nord e del sud anche quando più paiono intendersi.

E, giacchè sono su questo argomento, non posso fare a meno di citare a riprova di quanto ho detto la copia che verso il 1605 il Rubens fece della "Deposizione" vaticana del Caravaggio, proprio allora, si può dire, inaugurata alla Chiesa Nuova dove più tardi lo stesso Rubens doveva lavorare; copia oggi conservata nella Galleria Liechtenstein di Vienna. Nonostante questa palese prova di ammirazione per il Caravaggio, che il Rubens – secondo il D'Argenville [7] – riconosceva come suo maestro nel chiaro scuro (?); nonostante questo, non so se sia più sconfortante o comico

FETI: ELIA NEL DESERTO - BERLINO, GALLERIA.

vedere come il pittore di Anversa non abbia capito proprio nulla dello stile del Merisi: nè il suo alto intento compositivo, nè la sua severa concisione, – così inconciliabile con la verbosità rubensiana, – nè, tanto meno, le sue intenzioni plastiche e chiaroscurali.

Questa difficoltà ad aderire, a simpatizzare con i caratteri più spontanei di un altro popolo, pare dunque fatale, ed è anche, diciamolo pure, provvidenziale; essendo essa un forte coefficiente di conservazione delle caratteristiche di razza, e di conseguenza, della varietà e della bellezza del mondo.

È perciò tanto più sorprendente e am-

FETI: DAVID - PIETROBURGO, ERMITAGE.

FETI : DAVID - DRESDA, GALLERIA.

mirevole, anche se ci lascia un po' scettici sui resultati, l'altra insospettata ammirazione del Goethe per il Feti; del grande romantico-classico per il pittore italiano forse più romantico e meno classico del suo tempo; ammirazione che si legge nell'autobiografia del poeta tedesco; dove egli ci confessa come non fosse ancora penetrato nello spirito della pittura italiana, ma che il Feti " artista eccellente " gli era riuscito molto simpatico; e come avesse serbato un ricordo vivissimo del buon colorito e dell'esecuzione dei suoi quadri (8).

La simpatia di questi due nordici, il Lys e il Goethe, per la pittura del Feti si potrebbe spiegare pensando appunto al carattere romantico dell'arte prevalentemente triste e grigia del nostro pittore; dai soggetti alle figure, ai fondi di paesi temporaleschi, con frappe un po' sempre pittoresche, romantiche, (tranne che il Feti le imiti talora dal tedesco Elsheimer); frappe così diverse da quelle sempre più classicheggianti, scolastiche dei suoi contemporanei italiani.

Ma sopratutto quelle simpatie si possono spiegare con l'impronta che nella pittura del Feti ha lasciato un gran pittore del nord, che par fatto apposta per conciliare e fondere questi due mondi antagonisti, il settentrione e il mezzogiorno, nel suo generoso e straboccante calore di vita: Pietro Paolo Rubens. Perchè è cosa troppo poco sino ad oggi notata, e che mi pare invece manifesta, l'influenza sul Feti del grande pittore fiammingo, che dal '600 al '610, aveva a varie riprese soggiornato a Roma, lasciandovi le opere di Santa Croce in Gerusalemme (oggi a Grasse) e le tre tele ancora a posto in Santa Maria della Vallicella.

Ma di questo diremo meglio.

(la fine al prossimo fascicolo).

MATTEO MARANGONI.

---

(1) Come prova della derivazione del Feti dai Bassano si guardi, tra le altre opere del nostro pittore, la " Preghiera nell'Orto " di casa Corsini (Cat. Mostra n. 407, *Dedalo* dicembre 1920, p. 442) e la " Parabola della Pecora smarrita " nella collezione Hadeln a Venezia (che tuttavia a me pare una copia). Due degli Apostoli e l'Angelo nella prima; il pastore nella seconda di queste opere sono addirittura presi a prestito dal Bassano (cfr. anche " Tamar " e " Giuda " di F. Bassano n. 418 dell'Accademia di Venezia).

(2) M. MARANGONI. La pittura secentesca nella Galleria Corsini di Firenze, *Dedalo* dicembre 1920 p. 441.

(3) Anche il BARUFFALDI nelle *Vite dei pittori ferraresi* (T. II p. 590) crede di vedere lo stile del Guercino nei due gustosissimi quadroni del Bonfanti, detto il Torricella, nella chiesa di San Francesco a Ferrara, che a me però paiono addirittura di chiara derivazione fetiana.

(4) ENDRES-SOLTMANN. D. Feti. *Dissertation*, Munchen, 1914; e nel *Kunsterlexicon del Thieme - Becker* (1915).

(5) R. OLDENBOURG. D. Feti. *Biblioteca d'Arte Illustrata*, Roma 1921.

(6) I. DE SANDRART. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. Norimberga, 1683 p. 310.

(7) D'ARGENVILLE. *Abregés des Peintres*. Paris, 1742. II, p. 84.

(8) W. GOETHE. *Dichtung und Wahrheit*. II, X Buch, 1812.

PIOT: IL CASTELLO DI VINCIGLIATA.

IL PITTORE RENÉ PIOT.

> La paresse et l'ignorance orgueilleuse de ce siècle s'accomodent bien mieux des théories qui ne coûtent rien et flattent l'orgueil, que des leçons de modération et d'obéissance qu'il faut demander péniblement à l'histoire.
>
> JOSEPH DE MAISTRE.

Il posto che René Piot occupa tra gli artisti contemporanei è assai singolare. Lavoratore accanito, egli mostra raramente quello che fa, non espone nei *Salons,* non stanca il pubblico con quelle che gli inglesi chiamano *one-man shows.* Gli basta il consenso di qualche fine amatore come Jacques Doucet, André Gide, Jacques Rouché, Victor Goloubew. D'altra parte i fanatici delle ultime mode pittoriche considerano Piot come un *lusus naturæ*, un discepolo di Leonardo risuscitato nel secolo di Matisse e di Picasso, che dipinge a fresco o a tempera così come, anche ai nostri giorni, uno potrebbe essere alchimista: e per perdonargli quelli che storditamente chiamano i suoi " arcaismi ", han bisogno di immaginare che i suoi gusti e le sue teorie

PIOT: VASO CON FIORI (TEMPERA).

PIOT: DONNA CON UN GIGLIO.

sono il frutto di una specie di snobismo, e che egli è un *cenninista*, come certi francesi sono naundorffisti e certi inglesi giacobisti. Ma altri, la cui opinione non è certo disprezzabile, mettono invece Piot molto in alto, e vedono in lui non soltanto un artista possente e originale, ma uno dei pochi uomini che potrebbero, col loro insegnamento, salvare la pittura contemporanea dalle incertezze penose in mezzo a cui si dibatte. E son quelli che hanno ragione. Le idee di Piot ben lontane dall' essere fantasie oltrepassate, derivano il loro fresco vigore da quelle leggi eterne che valsero a generare nel passato capolavori, e che non mettono impedimenti, ma anzi rafforzano la tempra di un artista. Charles Maurras usa dire di sè: " Mi trattano di sofista, di retore specioso; ed io non sono invece che un bravuomo di semplice buon senso, una specie di Sarcey ". Si potrebbe dir lo stesso di Piot. Uno dei suoi meriti è di aver saputo discernere quel che vi era di caduco e di sterile nelle teorie che van per la maggiore da cinquant'anni in qua, e d'esser risalito alla sorgente vivace, ai grandi maestri, per fortificare col loro insegnamento i doni che la natura gli ha dati, tutt'altro che mediocri.

Quando René Piot, che oggi ha circa cinquant'anni, volle imparare il suo mestiere di pittore, andò a bussare alla porta dell' Accademia Jullian. Non vi ebbe che il pessimo degli insegnamenti, quello accademico: un miscuglio di tradizioni deformate e di aspirazioni confuse all'arte dei grandi maestri e alla natura, e qualche furtarello timido e maldestro dai pittori di moda. In compenso vi conobbe alcuni compagni intelligenti e artisti seri: Vuillard, K. X. Roussel, Bonnard, Maurice Dénis. Il " massier " di quello studio, Paul Sèrusier, rivelò loro i nuovi tentativi non solamente dell'Impressionismo, ma anche di Gauguin. Un po' dopo René Piot conobbe Jean Pierre Andrieu, scolaro di Delacroix, che aveva lavorato, sotto la direzione del maestro, alle pitture murali di San Sulpizio e della Biblioteca del Senato. Quel che gl'insegnò Andrieu differiva profondamente da quello che aveva imparato da Jullian. Egli sostituiva alla copia gretta della natura una interpretazione intelligente e uno studio ragionato dei maestri, molta organizzazione e molto metodo. Piot ricevette con ardore questi suggerimenti che coincidevano con le sue tendenze. Verso quel tempo Paul Flat pubblicò il " Journal " di Delacroix, facendosi aiutare per il commento e per le note da Piot; e ciò fu per lui un motivo di più per studiare l'opera e le teorie dell'ultimo grande classico. Quando Andrieu nel 1892 morì, Piot entrò nella scuola allora aperta da Gustave Moreau all'École des Beaux Arts dove fu condiscepolo di Simon Bussy, di Brant, di Martel e d'altri. E sviluppatosi così sotto questo triplice insegnamento, maturatosi colle proprie riflessioni, fu allora che Piot si decise ad abbandonare i metodi degli artisti contemporanei e a riprendere quelli degli antichi maestri.

L'estetica dei giovani pittori di verso il 1895, derivata dall'Impressionismo, era fondata esclusivamente sulla sensazione. Allo stanco cumulo di pratiche accademiche l'Impressionismo aveva opposto affermazioni ardite e perentorie. Manet, invece di purificare quella tradizione corrotta, di liberarla

PIOT : UN CAPO NEGRO.

PIOT: CAMERA FUNERARIA: "MISERERE MEI"

da tutto ciò che l'aveva falsata, preferì rinnegarla e andare controcorrente. Dopo di lui non si fece che accentuare sempre più questa tendenza. Tutto quello che un tempo costituiva l'elemento fondamentale di un quadro, soggetto, composizione, espressione, fu dichiarato senza valore. Il disegno di pratica cedette davanti allo schizzo dal vero; la bellezza della materia pittorica fu disprezzata. Solo la sensazione contò, e la pittura non fu più che il resultato di un moto riflesso che l'impressione immediata della natura faceva scattare nel pittore. Al quadro com'era concepito una volta, opera d'arte organizzata ed elaborata dall'artista, venne sostituito lo studio e il bozzetto. L'insegnamento di quel grande "veneziano" che fu Cézanne, e che avrebbe potuto riuscire così fruttuoso, non fu che poco o male seguíto. Non si osservò e si prese da lui che qualche goffaggine e furono stupidamente copiate le sue bottiglie sbilenche e i suoi piatti bistorti. Quello che nel suo esempio v'era di tradizionale, fu sopraffatto dalla passione pel " primitivo ", il più dannoso dei paradossi di Gauguin. Solo Maurice Denis ha saputo trarre giovamento dal maestro taitiano, in grazia di un'intelligenza e di un gusto poco comuni, e di una giudiziosa conoscenza dell'arte antica. L'ultimo termine della evoluzione è l'arte di Matisse, che, prodigiosamente dotato, si esaurisce nel mettere sulla tela alcune macchie di colore, delicate ma inconsistenti.

All'estetica della sensazione Piot contrappone quella dell'organizzazione. E proprio questo gli si rimprovera, tanto è penetrato nei cervelli il pregiudizio che l'arte non può evolvere che verso il nuovo, essendo il nuovo oggi sinonimo d'individuale. Non v'è niente di più inesatto. Il cómpito di certe epoche (che del resto non è detto sieno le meno feconde) è di mettere ordine nel caos delle novità apportate dalle generazioni che precedettero. L'esempio di Malherbe e di Racine è lì a provarlo. Piot parte da questo principio: " La pittura è un mestiere che si insegna ". Ora perchè

PIOT : CAMERA FUNERARIA : " REQUIESCANT ".

l'artista deve rinunziare al benefizio di tutte le esperienze dei maestri, al benefizio di tutto quello che essi gli possono insegnare? Sembrerebbe ragionevole che egli non fosse costretto a rinnovare, da solo, con uno sperpero inutile, esperienze già fatte. Ma si obietta che lo studio prolungato dei maestri soffoca l'originalità. E non può darsi una sciocchezza maggiore di questa. L'originalità non si impara, non si fabbrica, e, fortunatamente, quando c'è non si svia. Essa esiste o non esiste. Cercare deliberatamente l'originalità, è fare come l'impagabile capitano Bitterlin, in " Trente e Quarante " d'Edmond About, che tirava sui fagioli rossi del suo orto, per farli nascere più presto. Si può, a proposito dell'originalità in arte, ripetere il dilemma di Pascal. Se voi non siete originali tutti i tentativi per divenirlo non serviranno che a farvi agghindato, noioso, insopportabile. Se lo siete, voi lo sarete inevitabilmente anche quando più siate persuaso d'imitare: pensate all'esempio di Poussin che era convinto di ricostituire la pittura antica. Se un artista dovesse essere interessante solo quando è originale, tutti gli artisti sarebbero in dovere di essere dei genii, perchè solo il genio è tanto possente da essere originale. Fortunatamente non è così. L'arte, sopra tutto, è ricca di gradi gerarchici, e il muro di un museo è l'ultimo luogo ove si possa scrivere la parola Eguaglianza.

Questa frenesia dell'originalità deriva fatalmente dall'estetica della sensazione. Dal momento che alla sensazione individuale è attribuita una così considerevole impor-

PIOT: PARTICOLARE DEL "REQUIESCANT".

tanza estetica, perchè riesca ad attirare e trattenere l'attenzione occorre che la sensazione sia originale. Ma questo sistema conduce a condannare una quantità d'opere, che, pur essendo rimarchevoli, non sono essenzialmente originali: le decorazioni dei Carracci al Palazzo Farnese, per esempio, che pur derivano da Michelangiolo e da Raf-

PIOT: PARTICOLARE DEL "REQUIESCANT".

PIOT: CAMERA FUNERARIA "IN PACE".

faello, e non per questo cessano d'essere stupende. E infine questa perpetua esigenza di originalità è la rovina di tanti artisti di second'ordine, che in quella ricerca a ogni costo esauriscono e perdono le loro forze.

L'estetica di Piot è dunque fondata sull'organizzazione. Bisogna esser padroni assoluti del proprio mestiere, e studiare perciò come han proceduto i maestri. Bisogna codificare le proprie esperienze, ragionarle; e non contare sull'ispirazione. Più si organizzano e più s'acquista facilità e libertà alla fantasia e all'immaginazione. L'arte non è certo una scienza, ma con qualche scienza confina: con l'ottica, per esempio, per quel che concerne la prospettiva e le leggi della luce, dell'ombra e del colore; con le scienze naturali per quel che concerne l'aspetto della natura, uomini, animali, terreno, ecc. Padrone di queste solide basi, l'artista può creare un mondo intiero secondo i suoi sogni. Il gran Leonardo aveva ben compreso tutto ciò; ed esplorò i terreni comuni all'arte e alla scienza con quel senso divinatorio e quella lucidità che lo rendono prodigioso.

E questa semplice frase di Rubens non sembra quasi il riassunto del metodo di Piot, "Vedere, comprendere, ricordarsi vuol dir sapere"? E soprattutto non bisogna confondere René Piot con artisti come Anquetin o Emile Bernard. Questi han reagito contro l'estetica contemporanea in una maniera gretta e rigida. Le loro opere sono imparaticci nati morti. Ma Piot non ricerca nei maestri che una cosa: il metodo.

Nel 1894 il giovane Piot espose al *Salon* una "Adorazione dei Magi", che fu ma-

PIOT: PARTICOLARE DELL' "IN PACE".

lamente collocata, nonostante le belle promesse che conteneva. Desideroso di compire la sua educazione artistica, egli andò in Svizzera, in Engadina, in Provenza, in Italia, soprattutto a Firenze, e in Algeria. Eseguì certi suoi paesaggi a seppia e ad acquarello di cui quelli di Toscana sono forse i più mirabili: giacchè Piot aveva compreso perfettamente quella natura che trasfigura la sua realtà in forme così nobili ed eleganti. E questi lavori rivelano sì un amore appassionato del vero, ma anche un amore intelligente che sa far le sue scelte, ed un senso decorativo la cui ampiezza s'allea ad una precisione non comune.

Contemporaneamente Piot s'interessava ai vecchi procedimenti della pittura. Prima di tutto alla tempera: non contento di copiare a Firenze la " Battaglia " di Paolo Uccello, la " Giuditta " di Botticelli e un frammento dell' " Adorazione dei Magi " di Gentile da Fabriano, egli eseguì con quella tecnica degli studi di fiori d'uno splendore inusitato, d'un colore raro e prezioso. Dalla lettura del Cennini e dalla pratica dell'acquarello, (questo "affresco tascabile", come l'ha argutamente definito Arsène Alexandre) Piot fu condotto a tentare l'affresco. Immediatamente se ne appassionò. Eseguendo scrupolosamente i precetti del vecchio maestro di Colle Val d'Elsa, copiò una serie di teste dalle pitture del Cappellone degli Spagnoli, a Santa Maria Novella, che gli riuscirono meraviglie d'intelligenza, di gusto e di tecnica.

Ma Piot non aveva intrapreso queste ricerche per uno scopo di sterile arcaismo. Volendo copiare veramente i maestri, calcare esattamente le loro orme, fu condotto a impiegare il preciso procedimento che essi avevano impiegato. S'accorse allora quanto il procedimento dell'affresco fosse ammirevole. Intanto la materia stessa dell'affresco, cristallina e opaca insieme, è bella già di per sè, ed è vano cercare d'imitarla con altri mezzi; senza contare che la necessità in cui essa pone l'artista di organizzare in antecedenza il proprio lavoro, d'averlo minutamente predisposto per poterlo eseguire senza esitazioni e pentimenti, conveniva magnificamente all'estetica di Piot. Avendo così scoperto l'affresco, avendolo sperimentato col lavorío delle copie, Piot non ebbe più che un pensiero: eseguirne di originali. Appena tornato dall'Algeria (s'era nel 1906) egli dipinse tre grandi affreschi: " Il Capo negro ", il " Tamburino ", "Alla festa del Marabut ", " Figura d'Algerino del sud ". Il " Capo negro" è un'opera davvero stupenda. Fieramente piantato sulle due gambe esso ricorda, col suo colore opulento, i bei principi dei corteggi di Benozzo Gozzoli sulle pareti della Cappella Riccardi. Ma questi successi non bastavano all'artista. Nel 1908 egli espose al Salon d'Automne una " Camera funeraria " composta di pezzi di muro affrescati. Fu una rivelazione. Il pubblico fu scosso e sorpreso che un artista, conosciuto fino allora solo da un gruppo di amatori e di amici avesse potuto realizzare un'opera così ampia e così potente, la quale alle più solide qualità tecniche univa una immaginazione decorativa d'una ricchezza inaudita e un senso così personale della bellezza del corpo umano. Una tale opera merita che se ne parli un po' a lungo.

La parete di fondo intitolata " Miserere " riuniva, attorno alla " Superbia ", le figure simboliche dei vizi. Altre due sviluppavano

PIOT: IL PROFUMO DELLE NINFE (CARTONE PER L'AFFRESCO DELLA CASA DI ANDRÉ GIDE A PARIGI).

il tema " Requiescant in pace ". Da un lato, " Requiescant ": su una coppia d'amanti l' Angelo della Morte, dal Viso velato, spande dei fiori, mentre a sinistra stanno delle portatrici di doni e a destra delle donne che fanno compianto e i cui bracci si torcono nel dolore come dei serpenti. Dall'altro lato, " In pace ": in una specie di Eliso dove fioriscono alberi fruttiferi, le anime beate godono la pace eterna. Se dopo aver contemplato l'insieme così bene equilibrato, si riguarda più da vicino, da per tutto si scoprono particolari degni di ammirazione. Al centro del " Requiescant " la figura di donna dal purissimo viso, a sinistra le tre portatrici di doni. Nell' " In

PIOT: I LAVORI DELLA TERRA (DISEGNO PER UN AFFRESCO NELLA BIBLIOTECA DI BERNARD BERENSON A SETTIGNANO).

pace" il torso ammirabile della donna che scioglie la sua cintura; quella in piedi che riannoda i suoi capelli, i tre uomini di forte muscolatura che dominano la composizione. Purtroppo della "Camera funeraria" non rimangono che le fotografie. Acquistati dallo Stato e depositati nel sottosuolo del Grand Palais questi affreschi furono rovinati e distrutti dall'inondazione nella primavera del 1910.

In quell'anno André Gide fece eseguire da Piot un affresco che doveva decorare, a casa sua, un arco sopra un caminetto. Il soggetto fu desunto dal quarantottesimo Inno orfico, "Il profumo delle Ninfe", che Leconte de Lisle ha tradotto così: "Nym-

PIOT: I LAVORI DELLA TERRA (DISEGNO PER UN AFFRESCO NELLA BIBLIOTECA DI BERNARD BERENSON A SETTIGNANO).

phes.... déesses des sources rapides, qui versez les rosées, aux traces légères, visibles et cachées, qui hantez les vallées couronnées de fleurs, qui dansez sur les montagnes avec les Ægypans, qui fluez des rochers harmonieux, couvertes de feuillage, qui errez dans les bois, Vierges parfumées, blanches, aux douces haleines....".

Nella sua composizione René Piot ha radunato in mezzo ai fiori, agli uccelli, alle farfalle, un gruppo di donne disposte in guisa di una stella, di una grande bellezza, possente e delicata insieme. Egli è forse il solo artista dei nostri tempi, che grazie al suo temperamento e al suo metodo di lavoro, abbia creato un tipo fem-

PIOT: NUDO DI DONNA.

minile, agile, e pur muscoloso, alla pari dei più grandi artisti. Vi si ritrova il gusto spontaneo dell'antico, d'un antico nervoso e selvaggio e pur con qualche languidezza; lidio come quello di Chassériau, in cui si mescolano profumi dell'India e forse anche della China. Il colore sempre vivo e sempre armonioso è, in questo affresco di André Gide, rialzato d'oro: e realizza il paradosso di aver riunite una estrema semplicità ad una grande ricchezza.

In questo stesso tempo Piot eseguì nella biblioteca di Bernard Berenson a Settignano presso Firenze un insieme di affreschi, dove rappresentò, sullo sfondo incomparabile della campagna fiorentina, i lavori della terra.

Se René Piot ha potuto portare a compimento opere così importanti, opere che pochi artisti oggi sarebbero al caso di intraprendere, ciò è dovuto al possedere egli, e nel più alto grado, la virtù dell'immagina-

PIOT: COSTUME PER UNA COMMEDIA CINESE.

PIOT: COSTUME PER UNA COMMEDIA CINESE.

zione decorativa; una varietà d'immaginazione che riunisce e compone gesti, attitudini, paesaggi di carattere plastico. È quasi una forma di memoria che talvolta da un semplice ricordo, anche banale, riesce a generare una meraviglia. Da un viso veduto un giorno sul marciapiede di una stazione, l'artista che possegga questo dono trarrà magari il volto d'una Psiche; da un tramonto, un cielo di crocifissione; da una ressa su una terrazza di caffè, farà scaturire " Gesù che caccia i mercanti dal tempio "; da una cuoca che riporta dal mercato il fusto d'un cardone, una martire con la palma del sacrificio. Non crediate che Piot passi con gli occhi chiusi in mezzo a tutto quello che lo circonda, solo perchè dipinge delle Ninfe o dei San Sebastiano.

PIOT: COSTUME PER UNA COMMEDIA CINESE.

Egli non vive in una torre d'avorio ma in una casa di vetro, collocata in mezzo della strada. Egli nutrisce la sua immaginazione con lo studio attento della natura, eseguendo innumerevoli disegni. Oggi per timore di guastare la prima impressione, per idolatria della sensazione, non si fanno che degli schizzi. I disegni di Piot sono qualche cosa di più; sono analisi nelle quali egli linea la bellezza del corpo umano, da poeta e da anatomista. Poichè Piot sa bene, che amar la natura non deve voler dire farsene schiavo. Il suo libro di capezzale è il " Trattato delle proporzioni del corpo umano " di Alberto Durer; in grazia delle quali proporzioni l'artista impara a utilizzare i diversi elementi del corpo umano, come il musicista modifica i rapporti delle note tra loro, per combinare gli accordi varii. Quando egli possegga a fondo queste proporzioni, e ne sappia padroneggiare il gioco, egli potrà dar vita a tutte le creature umane che esistevano fino allora solo nella sua immaginazione, ed esprimere intera la bellezza, la forza e la grazia che egli ha concepite dentro di sè.

Nel 1919 René Piot espose al Museo

PIOT: COSTUMI PER UNA COMMEDIA CINESE.

delle Arti decorative a Parigi una gran parte della sua opera. La sola lettura del catalogo dava l'idea della straordinaria varietà di essa: pitture di guerra, progetti di decorazione, affreschi, scenari e costumi di teatro, tessuti, paraventi, ventagli e illustrazioni, lacche, pitture, acquarelli, disegni.

Tra le opere più recenti bisogna citare il progetto per un " Battistero del Sangue ", dedicato ai morti della guerra, dove l'artista opponeva a grandi affreschi vetrate dipinte e una cupola a mosaici. Vi rivelava un'altra volta la sua immaginazione possente, il suo gusto per una veemenza che non cessa mai d'esser nobile. Dei progetti di decorazioni uno dei più belli era quello di affreschi ordinati dallo Stato per il futuro Museo del Lussemburgo: uno rappresentante " Flora o le esaltazioni ispiratrici ", l'altro " Bacco o le esaltazioni creatrici ".

Infine in un trittico dedicato a San Sebastiano, ora al Museo del Lussemburgo, Piot ritornava alla pittura a tempera. Nelle opere d'arte decorativa si ritrovavano ancora le qualità di opulenza e di raffinatezza, che sono le sorgenti più profonde del talento di Piot. Lontane dalle rigide stilizzazioni della scuola di Grasset, come dalle goffaggini volute della scuola di Martine, i suoi aggruppamenti di fiori e farfalle sono meraviglie di gusto e d'abbondanza.

Dopo questa esposizione Piot si è dato principalmente alla decorazione teatrale,

nella quale il suo ingegno non poteva non produrre delle cose assai belle. Egli aveva cominciato nel 1910, al Teatro delle Arti, ove Jacques Rouché, rivolgendosi agli artisti più personali, aveva ottenuto resultati interessanti. Gli scenari ed i costumi di Piot per una commedia cinese, " Il dolore nel palazzo di Han", furono forse quel che di meglio egli fece. Ne ha eseguiti più tardi per l'Opéra; quelli per i " Troiani " di Berlioz ottennero un successo meritato.

Infine, recentemente, egli ha preparato per la " Storia della Nazione Francese ", pubblicata sotto la direzione di Gabriel Hanotaux, le illustrazioni del volume su l'arte francese il cui testo è di Louis Gillet. I disegni in nero che riproducono monumenti o sculture, sono eccellenti; ma le tavole a colori, riprodotte da acquarelli dell'artista, li superano. Sia che si tratti di arazzi di una vetrata dugentesca della cattedrale di Angers, della " Ispirazione del Poeta " di Poussin, delle " Donne d'Algeri " di Delacroix, della " Lola di Valenza " di Manet, Piot ce ne dà una copia, libera ma giusta, che vale il commentario più sottile e più penetrante. È impossibile comprendere meglio i capolavori, impossibile rendere meglio, con pochi tocchi di pennello, quello che ne fa la bellezza. Una volta di più Piot ci prova, qualunque cosa prenda a fare, come egli n'esca con onore e con soddisfazione grande di noi. Tra gli artisti tanto numerosi, che illustrano la pittura francese contemporanea René Piot non è forse il più celebre; eppure quanti potrebbero vantare una ricchezza e una potenza d'ingegno pari alla sua?

FRANÇOIS FOSCA.

PIOT: TESTA DI RAGAZZO.

COMMENTI.

UN'INCHIESTA SULL'INSEGNAMENTO ARTISTICO.

Il problema dell'insegnamento dell'arte è stato per tanti anni trascurato dal governo che oggi lo si ritrova al centro di tutti i problemi che riguardano l'arte italiana. È possibile che anche il presente governo lo trascuri? Noi speriamo di no. Ma intanto, perchè il pubblico veda la diffusione e gravità del male, abbiamo chiesto ad alcuni fra i più noti artisti italiani di dirci la loro opinione sullo stato attuale delle nostre scuole d'arte, divise, come sono, tra il Ministero dell'Istruzione e il Ministero dell'Industria; e precisamente sulle due seguenti questioni:

1) È utile che l'insegnamento delle tre arti maggiori resti, negl'Istituti e Accademie di Belle Arti, separato dall'insegnamento delle arti dette minori? O è necessario che tutto l'insegnamento dell'arte diventi solo pratico e tecnico, che cioè si crei in varii gradi un solo tipo di Scuola e d'Istituto d'arte, con laboratorii e officine, adattando queste Scuole e Istituti agli usi, alle tradizioni, ai materiali e alle industrie artistiche locali?

2) Se si crede che i due insegnamenti debbano restare distinti, quali Istituti di Belle Arti possono essere soppressi? E quali possono essere più utilmente trasformati in Istituti e Scuole d'arte industriale?

Naturalmente, non abbiamo rivolto queste domande a quelli artisti che insegnano negl'Istituti di Belle Arti.

Ecco le prime risposte che ci sono giunte. Pubblicheremo le altre nei fascicoli prossimi.

ITALICO BRASS.

Credo che l'insegnamento dell'arte dovrebbe divenire essenzialmente pratico e tecnico; che si dovrebbero creare delle scuole per dare un esauriente sviluppo a tutte le arti nostre ereditate dalla tradizione, onde poi gli alunni uscendo possano con la scienza e pratica acquisita dar corso alla loro fantasia ed al loro talento.

Per ora, basta conservare al massimo tre degl'Istituti di Belle Arti perfezionandoli. In seguito forse si potranno sopprimere anche questi, quando la nuova scuola d'arte desse i suoi frutti.

Gl'Istituti di Belle Arti da conservare per il momento si dovrebbero scegliere fra quelli dove l'ambiente sociale e materiale si presta meglio sia allo sviluppo culturale dell'artista sia alle sue necessità contingenti.

L'iniziativa di *Dedalo* è ottima; potrebbe essere la salvezza di tanti giovani che si ostinano in un cammino in cui non riescono a procedere.

ANTONIO CARBONATI.

Secondo me, è "necessario che l'insegnamento dell'arte diventi solo pratico e tecnico, che cioè si crei in vari gradi un solo tipo di Scuola e d'Istituto d'arte" perchè quel che più giova ai giovani i quali abbiano disposizioni artistiche è d'imparare il *mestiere*.

L'insegnamento attuale negl'Istituti ed Accademie di Belle Arti è non solo inutile, ma spesso dannoso per quei giovani che sognano di diventare artisti: giova solo a quelli che aspirano al titolo di professore come ambizione personale o come mezzo per guadagnarsi la vita.

Come si può distinguere anche nelle cosidette arti maggiori (per me non vi sono arti maggiori o minori, ma solo artisti maggiori o minori) la tecnica dal risultato, cioè dall'opera d'arte? E come ci si può illudere d'insegnare ad ottenere un qualsiasi risultato artistico senza svelare i segreti del mestiere? L'unica cosa che un maestro potrà utilmente insegnare ad un giovane, sarà, con l'esempio pratico, la tecnica. Tutto il resto, cioè visione, stile, ecc., non s'insegna perchè è il patrimonio individuale che l'artista ha dentro di sè e che lui solo può con disciplina e fede affinare e perfezionare.

Ma si troveranno i veri grandi Maestri disposti a donare ai giovani il patrimonio d'esperienza pratica, di mestiere, conquistato con così aspra vigilia? Speriamo di sì.

BEPPE CIARDI.

... quale il cicognin che leva l'ala
per voglia di volar...

così il giovinetto si presenta agl'Istituti di Belle Arti ed ha il cuore gonfio d'indistinti amori per l'arte; ma entrato nella gabbia il cuore si gonfia e l'ala si atrofizza e, purtroppo, molte volte per sempre. L'aria fredda e morta dell'ambiente sarà il lento ineluttabile veleno.

E non può esser diversamente. Oramai tutti lo sanno: bisogna dare all'istituzione più ampio respiro perchè riviva.

Dunque *non* è utile che l'insegnamento delle tre arti maggiori resti negli Istituti e Accademie di Belle Arti separato dall'insegnamento delle arti dette minori. È necessario appunto che tutto l'insegnamento dell'arte diventi solo pratico e tecnico con un solo tipo di Scuola adatta alle tradizioni, ai materiali, alle industrie artistiche locali.

Ed i giovani di genio avranno modo di emergere, più e meglio. Per questi soli, se vorranno dedicarsi alle tre arti maggiori, un solo Istituto Superiore di Belle Arti, a Roma.

ANTONIO DISCOVOLO.

Poichè le nostre scuole d'arte, divise come sono, non rispondono ad una loro logica e sana funzione, è necessario che sia creato un solo tipo di Scuola e d'Istituto, da adattare agli usi, alle tradizioni, alle stesse industrie artistiche locali, rendendo tutto l'insegnamento dell'arte pratico e tecnico.

Sarà così offerto il modo al semplice operaio di portarsi ad un grado di elevazione artistica, assai necessario anche dal punto di vista sociale.

GIAN EMILIO MALERBA.

Credo fermamente che l'ideale d'un insegnamento artistico sia da ritrovarsi nella fusione sapiente dell'arte applicata con quelle delle arti maggiori. Unità assolutamente benefica per praticità e graduale sviluppo dell'artefice all'artista; unità che fosse sorretta e condotta con intelligenza, grande amore e coltura. Ma in questi tempi nostri invero assai rachitici, dove trovare tanta purezza? E dove sono mai le profonde correnti spirituali che informarono i nostri antichi maestri? Come far sorgere ora uomini capaci di molte rinuncie per giungere ad un solo ed unico apostolato? Io penso quindi all'opportunità che i due insegnamenti siano divisi.

Anche, bisogna ridurre gl'Istituti superiori e le Accademie ad un ristretto numero, e nei principalissimi centri d'Italia. E bisogna che l'insegnamento, denso di riforme, sviluppi un maggior sapere e un più profondo amore.

Dedalo con le sue richieste inizia una volontà d'ordine e di rettitudine per ritrovare la bella nostra tradizione d'arte, e a lui mi associo.

ALESSANDRO MAZZUCOTELLI.

Sono convinto che l'unico mezzo per apprendere veramente l'arte e saperla applicare sia dato dalla generale preparazione in iscuole dove l'insegnamento diventi solo pratico e tecnico, con quelle aggiunte che sono indispensabili per elevare la coltura dell'allievo.

Solo così, apprendendo il lavoro dagl'inizi ed in giovane età, imparando ad applicarlo con l'adatta coltura di ogni arte plastica, si potrà preparare il risorgimento delle arti minori ed arrivare a quella naturale selezione fra gl'individui d'arte onde solo gli eletti assurgeranno degnamente alle arti maggiori.

Una buona rivoluzione fatta con energico amore per far rivivere gli artisti nel bello e nel buono, è necessario che avvenga in tutte le venerande e decrepite maggiori e minori fabbriche di genii, buoni e falsi e balordi.

ALFREDO MULLER.

La risposta è facile e vien di suo; meno facile farla corta.

Secondo me, è necessario che tutto l'insegnamento dell'arte diventi solo pratico e tecnico. L'esempio ci è dato dall'esempio dei maestri antichi, dove gli alunni, lavorando nell'oreficeria, nell'intaglio, ecc. e disegnando nello stesso tempo, si formavano con la pratica, e quei tali fra di loro che emergevano per ingegno e fantasia, divenivano naturalmente artisti, lavorando poi per conto proprio e creando opere d'arte. Oggi, che le " botteghe " d'una volta non esistono più, si dovrebbe rimediare in un'altra maniera: creando, secondo me, delle grandi officine ove dovrebbero essere rappresentate tutte le arti minori, con dei maestri ben scelti per dirigere ogni ramo. In queste officine gli alunni dovrebbero lavorare non per esercitarsi (lavoro sterile) ma per produrre cose utili alla vita e all'ornamento di una casa.

Insisto, perchè questo specialmente vorrei far capire: che i ragazzi dovrebbero fin da piccoli abituarsi a lavorare non come una vana esercitazione che rimane tediosa e ostile anche ai ragazzi stessi, ma che invece il loro maestro, intuendo le loro attitudini, li facesse lavorare secondo la loro capacità e intelligenza, nella produzione di oggetti magari umili, ma ideati con garbo e senso d'arte.

In più, mi pare che in queste grandi officine, dove tutti i rami sarebbero in continuo contatto, nascerebbe una specie di compenetrazione fra i differenti mestieri, e questa non potrebbe che riuscire utile alla formazione dei giovani ingegni.

Con questo sistema, il risultato sarebbe che quelli che non possono, per il loro corto volo, divenire artisti, rimarrebbero almeno buoni artefici, utili al paese, evitando così il gran numero di spostati che si vedono nella nostra epoca.

AMOS NATTINI.

Arduo problema, chè soltanto una lunga esperienza può dare prove di fatto fruttuose e soddisfacenti. Poichè " l'arte non s'insegna ", non è necessario che un Paese abbia *quantità*, bensì *qualità* di artisti. Opino perciò che sia maggiormente proficua una Scuola in cui si apprenda, come nell'antica " bottega ", il modo tecnico, la manualità dell'arte (di ogni arte), lasciando agli allievi la più grande libertà d'espressione e d'interpretazione artistica e spirituale. Così cade la necessità delle Accademie di Belle Arti, e sorge quella di un unico tipo di Scuola d'arte con laboratorii ed officine, magari con un carattere artistico locale, lasciando per tanto una vasta parte, in detta scuola, allo studio accurato e coscienzioso dell'Anatomia, all'osservazione libera (non all'insegnamento) del nudo, offrendo variata copia di modelli umani ed animali, in ambiente di gran luce in stagione fredda, ed all'aperto in estate.

In tale tipo di scuola l'insegnante sarebbe il " medio " tra la materia prima, il suo modo d'impiego tecnico e l'allievo. Non vi dovrebbe esser luogo per una maniera di tecnica personale del maestro, bensì una generalizzazione

delle tecniche del pennello, della gradina, del bulino, ecc.

Gli artisti ed anche gli artefici trarrebbero dalle scuole una coltura scientifica e tecnica, quale oggi, la maggior parte di essi, è costretta a procurarsi di suo, con gran dispendio di tempo, dopo aver bighellonato involontariamente nelle sale d'Accademia per molti e molti anni, nelle quali sale, per esempio, nessuno mai si sogna d'insegnare come si conduca un affresco, come si sbozzi una pietra o si getti una fondamenta.

Con un unico tipo di Scuola, credo si avrebbe un'unità di direzione utilissima. Nel contempo diminuirebbe la notevole distanza morale e spirituale esistita fin qui tra artisti ed artefici.

Dopochè è ovvia una risposta alla seconda domanda.

ROMANO ROMANELLI.

Gli artisti di cuore hanno sofferto – chi non lo sa? – per lo stato caotico presente e per le convulsioni sterili nelle quali si è dibattuto lo spirito moderno.

I risultati sono stati fino ad ora scarsi. Il pubblico si è dimostrato freddo allo spettacolo. E l'Arte langue.

Bisogna unificare e ridurre di numero le nostre scuole, conservandole solo nei centri maggiori, creando un tipo d'Istituto completo in ogni suo ramo e per mezzo del quale si possa imparare in un primo tempo la tecnica elementare (il mestiere) sia delle arti maggiori che minori.

Nei gradi successivi lo scolaro che intende approfondirsi ed elevarsi, dovrebbe trovare in questo Istituto i mezzi per specializzarsi, solo quando sia divenuto un perfetto operaio per cui il mestiere non abbia segreti ed i cui nervi siano abituati fino dall'infanzia alla disciplina ed al rispetto della materia e della precisione tecnica.

E se poi egli avrà le qualità personali, gli si dia modo, nei gradi più alti, non indispensabili per la massa, di raggiungere una più vasta e complessa conoscenza che gli permetta di godere le ineffabili gioie e di soffrire i profondi smarrimenti della rivelazione di nuovi misteri e di nuove verità.

ARISTIDE SARTORIO.

1. È inutile che i due insegnamenti restino separati; ed è necessario che le scuole d'arte siano ordinate come il secondo comma del periodo precisamente descrive sotto forma di domanda. Per la scuola d'architettura forse si è provveduto, ma io ignoro il funzionamento della scuola attuale.

2. Alla seconda domanda mi sarei precluso di rispondere se non credessi che lo Stato può insegnare due cose ai futuri pittori e scultori: la prospettiva che è una scienza geometrica, l'anatomia che è una scienza chirurgica.

Spiego meglio il mio concetto. Se domani un mio figlio si sentisse la vocazione delle arti plastiche, lo lascerei completamente libero a sè stesso. Due cose vorrei però sapesse perfettamente e glie ne imporrei lo studio: la prospettiva e l'anatomia. Sono figlio d'artista e mio padre m'obbligò a queste due discipline; la mia riconoscenza per lui è senza limiti.

ARDENGO SOFFICI.

L'insegnamento delle arti maggiori non deve essere abolito, perchè se l'arte non s'insegna, s'insegnano bensì i mezzi più alti ad esprimere la propria personalità *poetica*. L'artista abbandonato a sè stesso dovrebbe rifarsi da principio come il graffitore delle caverne, o strappare il segreto del *mestiere artistico* ai capolavori, con perdita enorme ed inutile di tempo. È vero per altro che nelle Accademie italiane non si sanno impartire neanche i primi insegnamenti, e si fa di tutto, poi, per falsificare allo spirito del giovane artista il concetto dell'arte barattandoglielo con quello, appunto, di accademismo.

Le Accademie quali sono ora vanno dunque abolite; e sarà con vantaggio delle discipline artistiche, e con risparmio notevole per l'erario.

Penso che il meglio sarebbe di trasformare le Scuole o Istituti d'arti nel senso accennato dal *Dedalo*, aggiungendo cioè ai corsi ordinari pratici, e, diciamo così, elementari, alcuni corsi superiori d'insegnamento *aperti a giovani che sentano in sè veramente la vocazione artistica, e la forza necessaria per toccare le sommità dell'arte.*

Insieme ai corsi suddetti, dovrebbe essere aperta accanto (o in ogni) Istituto una scuola dei gessi e una del nudo, dove i giovani artisti potrebbero imparare il segreto delle belle forme ed armoniche, e a cogliere sul vero vivente l'impressione della bellezza strutturale, della proporzionata plasticità del corpo umano.

Per ciò che ho detto mi sono riferito più che altro al problema del disegno, della pittura e della scultura. Per ciò che è dell'architettura, mi pare che il corso superiore sia addirittura indispensabile: e che non resti che trasportarlo dall'Accademia alla Scuola, solo modificandone lo spirito; intendo col dirigere l'insegnamento verso fini tradizionalmente seri.

ADOLFO WILDT.

Le forme Accademiche devono morire completamente. Allo scolaro necessita invece un insegnamento di Arte-Mestiere che gli permetta, come nell'antica Grecia e nel nostro Quattrocento, di mostrare che Artigiano e Artista camminano indivisibili.

ANGELO ZANELLI.

Le Accademie e Istituti di Belle Arti purtroppo han fatto germogliare e prosperare uno stuolo innumerevole di illusi che devono preoccuparsi di sembrare artisti più che di essere buoni artieri. Perciò, onestamente non si dovrebbe sostenere un sistema che sposta tante energie.

La Scuola-officina applicata alle industrie locali, con insegnamento pratico tecnico e scientifico, potrà invece offrire al " privilegiato dell'Arte " i mezzi più rapidi e sicuri per vincere la materia dalla quale prenderà forma concreta la sua visione.

Ad amministrare e tutelare queste scuole sarà preferibile il Ministero più ricco e più dotato di mezzi.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

ABSIDE DELLA BASILICA DI SAN GIOVANNI (ORA SANTA MARIA IN VALLE)

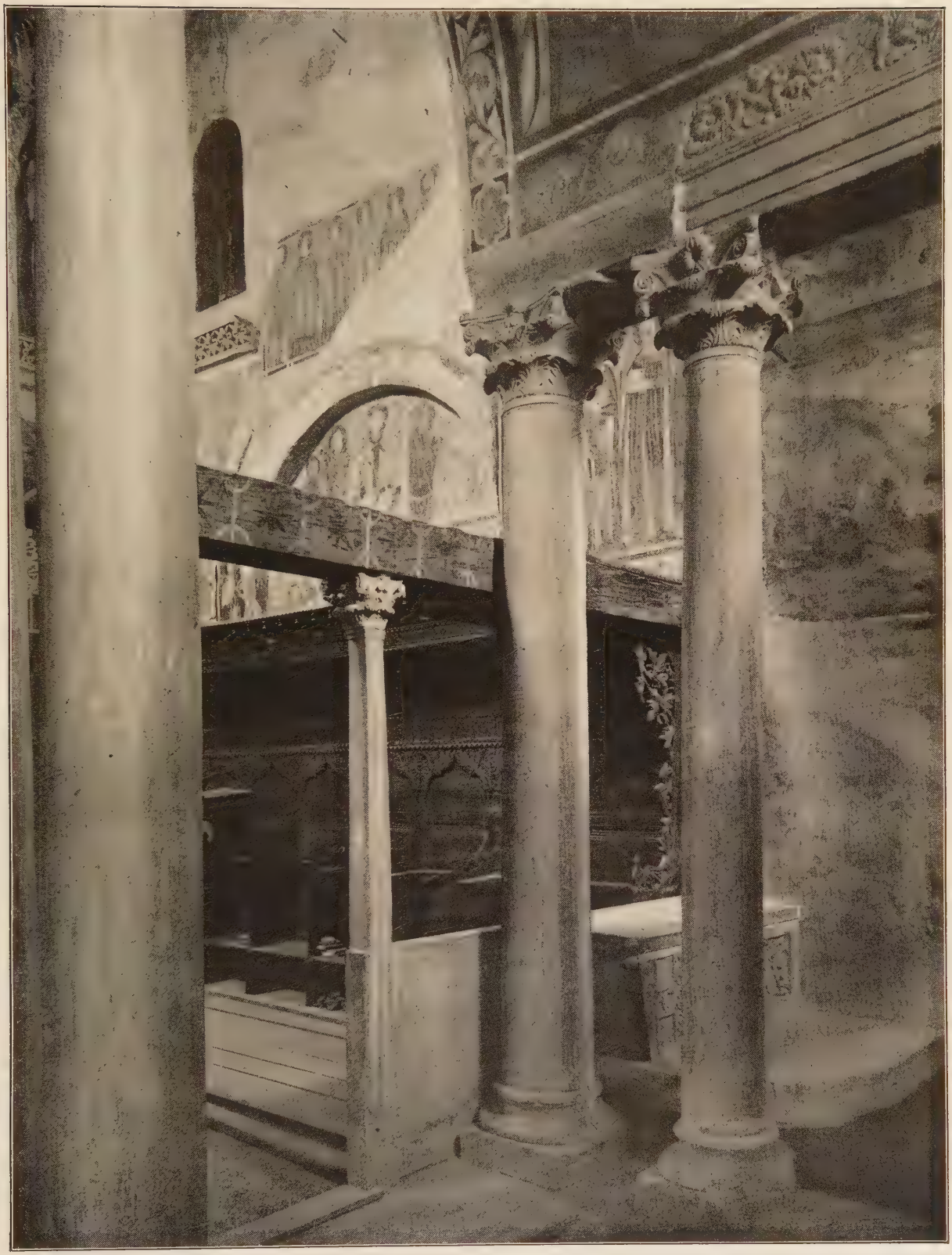
CON IL FIANCO E L'INGRESSO DEL "TEMPIETTO".

IL "TEMPIETTO LONGOBARDO" DI CIVIDALE DEL FRIULI.

Da una concessione dell'imperatore Lodovico fatta nell'830 sappiamo che il patriarca d'Aquileia, Massenzio, si recò alla corte, a Nimega, per implorare che il monastero di Santa Maria in Valle, situato in borgo Brossana presso la vetusta basilica di San Giovanni ricca di marmi lavorati e di doviziose tombe longobarde, passasse dalla giurisdizione imperiale alla Sede aquileiese. I due sovrani annuirono. L'episodio dimostra che il monastero, si trovava alle immediate dipendenze della Corte franca, che l'aveva senza dubbio ricevuto dalla Corte longobarda per diritto di conquista. E perciò lo si può ritenere addirittura di fondazione regia ove si consideri inoltre che sorgeva presso la basilica nazionale longobarda ed accanto alla sede ufficiale del gastaldo regio, il nome della quale sede *(gastaldaga)* appare in un documento di Berengario I.

Il citato privilegio dell'830, riferendosi al monastero, ci fa subito pensare al suo mirabile oratorio interno e cioè al "tempietto longobardo", che per la struttura e più ancora per le decorazioni di stucco,

TEMPIETTO DI CIVIDALE: INGRESSO DEL PRESBITERIO ED ICONOSTASI.



TEMPIETTO DI CIVIDALE: IL PRESBITERIO.

ha suscitato le più appassionate discussioni degli storici dell'arte e degli archeologi.

Credo sieno oramai sorpassate le idee di coloro che vollero riconoscervi una costruzione pagana adattata al culto cristiano, e anche quella del Dartein che vi distinse due parti: una, l'aula quadrata anteriore, ricavata entro un edificio romano; l'altra, il presbiterio, aggiunta nell'VIII secolo. I recenti ma inesperti scavi fatti nel 1918 dagli Austriaci durante l'occupazione, han messo a nudo nelle più basse fondazioni resti di muratura che possono attribuirsi al periodo romano. Ma essi si collegano ad altri resti veduti dai passati scavatori all'esterno del tempietto, hanno pianta diversa e risultano adoperati nelle fondazioni.

Sgombrato così il terreno da queste ipotetiche derivazioni romane, ecco la questione più importante: se il tempietto appartenga ad età anteriore o posteriore al mille. Oso dire che tale questione non sarebbe stata forse mai sollevata se non fosse esistita nell'oratorio la nota decorazione di stucco che orna la parete d'ingresso. Infatti il presbiterio costituito da tre vôlte a botte parallele poggianti su architravi retti da pilastri e da colonne binate *(pagg. 736-39)*; l'aula anteriore con le sue finte aperture interne a grandi arcate e le ampie ghiere esterne, che circondano le finestrelle allungate originariamente a tutto sesto *(pagina 735)*; la struttura muraria che fuori è di pietre rozzamente squadrate e dentro di laterizio; l'iconostasi di cui fanno parte due colonnine di evidente fattura dell'VIII–IX secolo (*pag. 736*); il rivestimento interno di cui rimane qualche pezzo nelle *tabulae* di pavonazzetto della parete destra; fanno pensare soltanto a tempi anteriori al mille. Rimane dubbia la vôlta a crociera dell'aula centrale, ma il suo quesito è, come vedremo, connesso con quello delle decorazioni.

Nella ornamentazione di stucco della parete d'ingresso spicca il grande arco circondante la lunetta affrescata sopra la grande porta; su di esso si svolge la teoria delle sei Vergini che sollevano immobili le corone gigliate e stanno assorte in una celestiale visione (*pagg. 741 e 744-49*). La cornice su cui poggiano è decorata di gigli centrati da bottoni vitrei multicolori, alcuni dei quali ancora intatti. Un dì essa correva almeno per tre lati dell'aula centrale, ma ora non ne restano che brevi segmenti sulle pareti dei fianchi; e, da una base e da un tronco di colonnina rimasti, comprendiamo che aveva anche l'ufficio di sorreggere, come avviene sulla parete d'ingresso, le due colonnette con sovrapposto archivoltino a tutto sesto e di stucco, che già contornavano le finestrelle delle pareti laterali.

La decorazione di stucco si completa con quella ad affresco. Nel lunettone della sovraporta d'ingresso si vedono ancora traccie di un Cristo benedicente alla maniera greca, che appare in figura giovanile ed apollinea, regge il libro chiuso come quello sulla coperta dell'Evangeliario di Godescalco (secolo IX) ed è adorato dai due santi arcangeli Michele e Gabriele. Sul fondo unito resta ancora l'ombra verdastra dei loro nomi.

Nei pennacchi compresi fra quest'arco e l'estremo della parete si levano due santi Martiri che recano corone a cerchio sulle mani velate dal lembo della penula e s'avanzano fiancheggiati da due bancali retti da colonnine gemmate (*pagg. 742-43*). Un

TEMPIETTO DI CIVIDALE: VOLTA CENTRALE DEL PRESBITERIO.

TEMPIETTO DI CIVIDALÈ: PITTURE E STUCCHI DEL IX SEC.
STRATI DI PITTURE DEL SEC. XIV E XV.

altro santo consimile sta sulla parete di sinistra e si può credere che sia il primo di una serie di figure sulle pareti dei fianchi. Non possiamo indovinarne i nomi. Solamente si scorge, presso quello che sta a sinistra rispetto alla porta, la traccia di un SCS (Sanctus) e poi l'inizio del nome MARCE.... che per ragioni, altrove svolte, interpreterei: MARCELLIANVS. Così la figura vicina, come solo ora posso rilevare dalla fotografia, ha presso di sè la scritta SCS REA NVS (?) Ma ciò che più importa osservare in queste pitture è il fatto d'essere state eseguite per integrare la decorazione a stucco. Conseguentemente sono ad essa coeve e, datando le pitture, a più forte ragione, proveremo l'età degli stucchi. Ma se per questi ultimi non si può trovare un convincente termine di confronto, per le pitture tale imbarazzo non esiste. Co-

TEMPIETTO DI CIVIDALE: PARTE MEDIA DELLA PARETE D'INGRESSO.

me tipo iconografico corre subito il pensiero alla fila di santi e di sante dell'VIII-IX secolo che trovansi in Santa Maria Antiqua, come ad esempio i martiri clamidati che fiancheggiano l'immagine di " Maria Regina " esistente nell'atrio, e più ancora gli altri " .... *quorum nomina Deus scit* " della cappella dei Santi Quirico e Giulitta. Anzi in quest'ultimo affresco vi son pure due figure di donna che possono paragonarsi utilmente con le nostre statue delle sante Vergini. Come i citati affreschi di Santa Maria Antiqua, i nostri conservano la regolarità delle proporzioni fra le varie parti del corpo il quale tuttavia s'irrigidisce ed assume quella " frontalità " che è tipica di molte imagini della fine dell'VIII e dell'inizio del IX sec. Il braccio destro si stereotipa nell'abituale gesto che porta la mano a toccare lievemente la corona o a stringere sul petto la croce. La grandezza e la fissità degli occhi vibratamente cerchiati di scuro, quella specie di doppia virgola delle pinne nasali che risale verso l'alto; la capigliatura bruna che quasi scende agli omeri, ed incorniciando il viso gli dà un potente risalto; sono particolari caratteristici dell'VIII-IX secolo ed anche un po' anteriori (ricordo i santi del

TEMPIETTO DI CIVIDALE:

UN SANTO (MARCELLIANUS?). AFFRESCO DEL SECOLO IX.

mosaico di San Venanzio nel Battistero lateranense). E poi si osservi il trattamento delle penombre ottenuto con una tinta verdastra, delle luci a tocchi di biacca, delle ombre in bruno rossigno; la delimitazione scura dei nimbi e delle pieghe delle vesti, senza pur venire a quelle rigature multiple, bianche o scure, su fondo unito, che trovansi negli affreschi posteriori al mille. Soltanto il più marcato impiego di luci bianche, non però eccessivo, annuncia le tendenze cromatiche che prevarranno nel X secolo. Ma tutto sommato ed istituiti gli opportuni confronti con altre opere italiane ed estere, apparirà evidente che i nostri affreschi non possono datarsi oltre i primi decenni del IX secolo.

Venendo ora alle statue di stucco, che hanno tanto colpito gli storici dell'arte, esse non sono state, secondo me, sino ad ora bene esaminate da chi troppo leggermente, esagerandone la bellezza, le stimò per questo incompatibili coi prodotti dell' VIII–IX secolo.

TEMPIETTO DI CIVIDALE:

UN SANTO. AFFRESCO DEL SEC. IX.

Facendo anzitutto le dovute riserve sulla pretesa barbarie di questi secoli che solo ora cominciano ad essere pregiati, noterò che le sei Vergini dell'oratorio cividalese non hanno davvero le armoniche proporzioni della statuaria classica, nè il dinamismo delle sculture romaniche. Infatti il loro corpo eccessivamente si allunga provocando un innaturale rialzo dei fianchi ed una sorta di appiattimento frontale, mentre il movimento degli arti risulta assai infelice. Ove si eccettuino le due Benedettine del centro che si avvantaggiano della posizione di tre quarti per sviluppare il braccio in tutta la sua lunghezza ordinaria, il ripiegarsi delle braccia dell'altre si produce a spese della lunghezza normale. I piedi, calzati da massicci *campagi*, non si volgono che impercettibilmente di profilo quando il personaggio si dirige verso un lato. Il volto è inscritto nello stesso tipo turgido ovale che ricorda la testa della statuina di Carlomagno di Metz, ora al Museo Carnavalet. Talvolta par che

TEMPIETTO DI CIVIDALE: GLI STUCCHI SULLA PARETE D'INGRESSO.

TEMPIETTO DI CIVIDALE: GLI STUCCHI SULLA PARETE D'INGRESSO.

misteriosamente sorrida. Ma è l'effetto di qualche ignaro colpo di pollice che ha accentuato qualche piega. E sembra che tutta la forza espressiva sia concentrata negli occhi innaturalmente dilatati e con la pupilla forata. Corre il pensiero a molti avorî del VII-IX secolo che sono informati dallo stesso spirito artistico.

Il vestiario è drappeggiato a pieghe un po' uniformi e parallele; che spesso hanno un andamento innaturale, come quelle che passano sopra la sfericità del ginocchio e come quelle altre che sono in contrasto con la tesa e plumbea immobilità del gallone inferiore.

Il costume delle quattro Sante (escludo le due monache centrali perchè hanno il noto abito delle Benedettine: tunica, scapolare, velo) si riannoda a tipi anteriori al mille. Rivediamo cioè la tunica interna *(interula)* a maniche strette e, sopra, la dalmatica talvolta diagonale, come nelle Vergini di Sant'Apollinare in Classe, tal'altra allungata, ma sempre fregiata di un gallone *(lista)* e stretta da una cintura *(zona)*. Utilmente potranno ad esse confrontarsi le Vergini Savie della Cappellina di San Vincenzo al Volturno frescata sugli inizi del IX secolo per opera, sembra, di artisti che subivano influssi carolingi.

Ci son rimasti pochi esemplari dell'arte dello stucco alto-medioevale, e ciò si spiega con la grande fragilità della materia. Ma possiamo tuttavia arguire che durante i bassi tempi essa non fu tralasciata affatto. Mirabili esempi sono i Santi palliati del battistero degli Ortodossi in Ravenna (fine del secolo V) i quali ricevettero anche applicazioni di colore. E poi si rinvengono qua e là capitelli di stucco, ornati della medesima materia (come la listerella con tralcio vitineo nel presbiterio di Santa Maria Antiqua) ed anche resti di statue, sia pure rozze come quelle dell'VIII secolo trovate a Disentis in Svizzera dallo Stückelberg, nelle quali il colore aiuta l'artista là dove non riesce ad ottenere il rilievo. Se gli esemplari son pochi, ci aiutano i testi, specie il " Liber Pontificalis " e molti testi carolingi, i quali accennano persino a grandi composizioni come la Natività, " mirifico opere ex gypso (figurata) ", che ricorda Anschero nella vita di Sant'Angilberto. In Francia poi noi troviamo largamente usato lo stucco nella basilica di Teodulfo, Germigny-des-Près, eretta agli inizi del IX secolo. Sarà utile osservare che in quasi tutti gli esempi citati gli stucchi risultano dipinti. Orbene, nei nostri troviamo un principio di policromia solamente nei bottoni di vetro al centro dei gigli della cornice, e in qualche sbavatura rossigna dei capitelli mutili che reggono il grande arco a tralcio di vite della porta d'ingresso. Se ne può arguire che in origine tutti gli stucchi fossero dipinti, cosa non insolita per Cividale, quando si pensi anche che l'altare di pietra del duca longobardo Ratchis ha tuttora tracce di colore? Ad ogni modo io reputo che sulla parte del fondo si leggesse dipinto il nome delle sante. Altra vistosa decorazione policroma del tempietto era quella dei mosaici che adornavano le vôlte del presbiterio e di cui si trovarono le tessere auree nelle terre di recente scavate.

Terminerò l'esame degli stucchi portando l'attenzione sul magnifico tralcio vitineo lavorato a traforo. Esso possiede ancora tutto il profumo dell'arte paleo-cristiana, è ancora un parlante simbolo della Vigna

TEMPIETTO DI CIVIDALE: LE DUE BENEDETTINE SULLA PARETE D'INGRESSO.

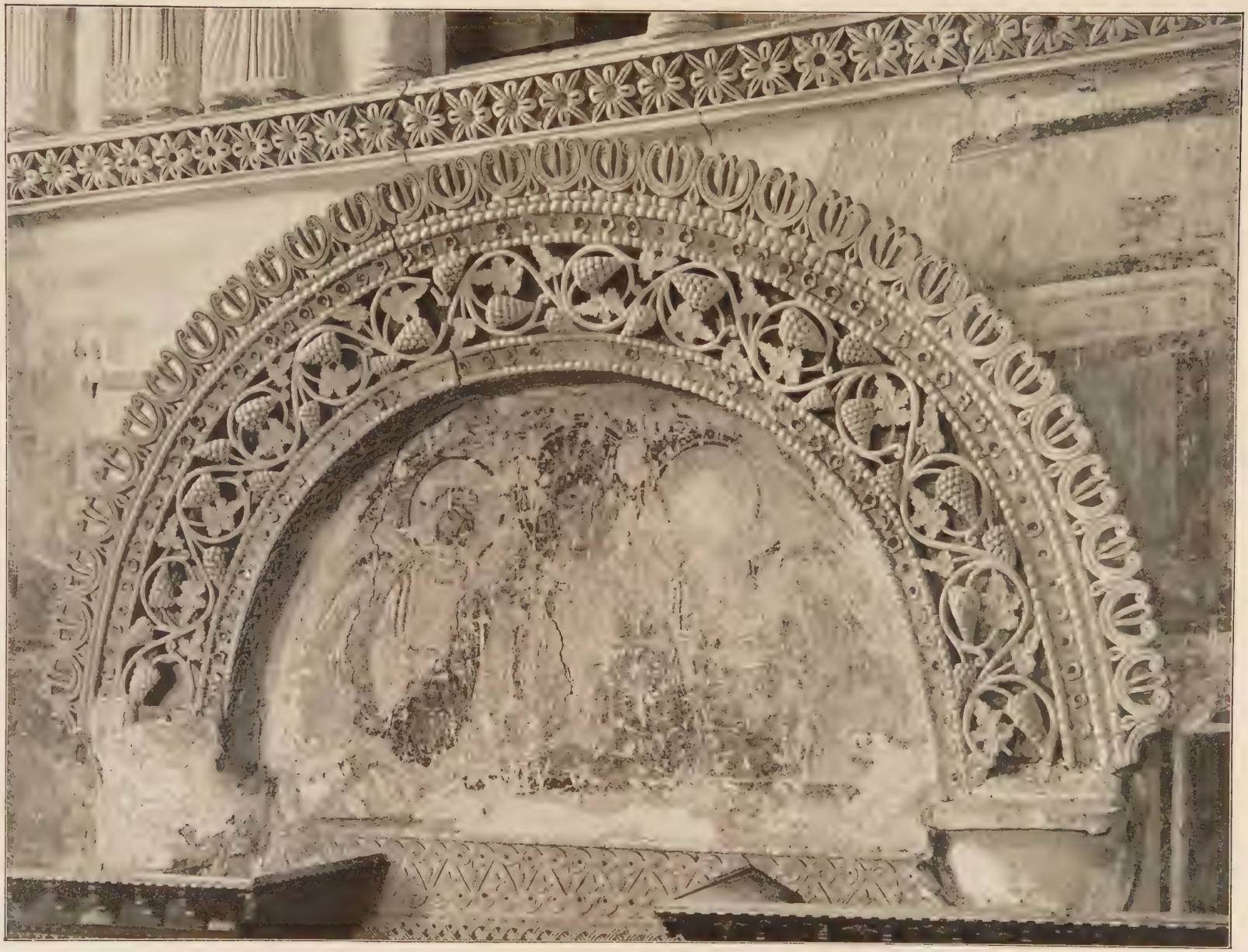
del Signore. Molte sculture dell'VIII-IX secolo esistenti in Cividale e fuori, potrebbero dirsi le copie più umili di questo tralcio superbo. Da ultimo non dimentichiamo di osservare il fregio ad S affrontate che sta su l'architrave (*pag. 750*). Esso è uguale a varii altri pezzi di cornice che si trovano nel museo del " tempietto " e che devono sicuramente attribuirsi all'VIII secolo. Rappresenta quindi un valido appoggio per porre avanti al mille la rimanente decorazione in stucco di cui fa parte integrante.

Passiamo ora all' altra obbiezione: la vôlta. Come risultato delle mie lunghe indagini dirò che essa deve necessariamente essere anteriore, o almeno coeva, agli stucchi ed alle pitture perchè imposta sulla grande cornice di stucco; ed in questo punto lo zampino è mascherato da una bella foglia di acanto pure di stucco uguale per trattamento agli altri fregi. Al buon senso ripugna il credere che si sia potuta costruire la vôlta mentre gli stucchi erano a posto, senza guastarli. Inoltre le sei statue sono bene inquadrate dal lunettone intercedente tra i due pennacchi della vôlta. Bisogna dunque respingere l'ipotesi dell' Haupt il quale vorrebbe che vi fossero state in origine altre statue sulle pareti laterali.

Vi sono esempi di vôlte consimili in varie cripte dell'Italia settentrionale e specie nella cappella di San Zenone a Santa Prassede di Roma e nell'altra dei Santi Quattro Coronati, tutte opere degli inizî IX secolo. La nostra crociera è a cortina di mattoni in foglio con riempitura di calcestruzzo. È il procedimento antico e non vi è quindi alcuna innovazione costruttiva, quale, per esempio, si riscontra nelle cripte romaniche le quali hanno spesso il caratteristico cordone di pietra. Non credo si sia posta seriamente in dubbio l'antichità delle tre vôlte a botte di sesto rialzato del presbiterio, che si rannodano ad esemplari bizantini, nè quella dei due architravi a piattabanda su cui impostano e che sono costituiti da frammenti classici (es., Santa Prassede in Roma secolo IX); nè quella delle due colonne, evidentemente riadoperate, con capitelli che a me paiono del V-VI sec.; nè quella delle altre *in situ* coronate da capitelli cubici prettamente barbarici. Il Cattaneo non osservò che le grandi ghiere esterne circondanti le finestrelle allungate a tutto sesto, hanno il loro riscontro nella parte più antica di Santa Maria delle Caccie a Pavia, che pure egli stesso aveva disegnato.

Ma il Cattaneo pose un ostacolo che a tutta prima riesce insuperabile. Egli infatti additò alcuni frammenti barbarici impiegati, parve a lui, nella costruzione delle mura perimetrali e nel pavimento del presbiterio (*pagg. 751–53*). E ne dedusse che l'oratorio doveva necessariamente essere molto posteriore all'epoca di tali frammenti.

Il sillogismo corre, senonchè è difettivo nelle premesse. Sta di fatto che l'oratorio trovasi a lato della vetusta basilica nazionale longobarda di San Giovanni. Questa chiesa subì la prima spoliazione di cui abbiamo notizia nel secolo XIII, quando se ne riconsacrarono i tre altari; ed appunto con gl'inizii del XIII secolo coincidono alcuni lavori di rifacimento e consolidamento del nostro oratorio, nonchè il rialzamento di livello del presbiterio e,



TEMPIETTO DI CIVIDALE: ARCO DI STUCCO SOPRA LA PORTA D'INGRESSO.

TEMPIETTO DI CIVIDALE: ARCHITRAVE DI PAVONAZZETTO E FREGIO DI STUCCO SOPRA L'INGRESSO.

quasi con certezza, la nuova pavimentazione dell'aula centrale, forse avvallata dal tempo e dall'umidità. Tali notizie si traggono da indiretti ma sicuri accenni documentarii (fra cui una " inventio reliquarum " di cui parleremo); dalla mascheratura gotica del sesto di talune finestrelle e dalla speciale utilizzazione dei citati frammenti marmorei non più sistemati secondo la primitiva destinazione.

Anche negli ultimi scavi fu rinvenuto, nelle sottofondazioni del pavimento dell'aula centrale, un pezzetto di rilievo barbarico. Ma ognuno, attentamente osservandolo, può vedere che quel pavimento a piastrelle bianche, rosse e scure non ha nulla a che fare con l' " opus sectile " dei tempi più antichi. E parrebbe quasi datarlo il rafforzamento della colonnetta con capitelli barbarici che regge il leggìo di legno del coro (secoli XIII-XIV) ed ha sulla base lo stemma Torriani. C'è poi una ragione molto più convincente: tutti questi frammenti appartengono ad un unico recinto presbiteriale e ad un tegurio d'altare che, malgrado i tentavi grafici ricostruttivi del Cattaneo e dell'Haupt, non si riuscirebbe affatto a sistemare nel presbiterio dell'attuale tempietto. Bisognerebbe supporre una totale rovina della anteriore più grande costruzione, cosa che non può accertarsi per ovvie considerazioni, e perchè inoltre abbiam visto che gli scavi recenti all'interno e quelli più antichi all'esterno non hanno mai ri-

TEMPIETTO DI CIVIDALE: FIANCO DI UNA CATTEDRA VESCOVILE DEL SEC. VIII ADOPERATO PEL SARCOFAGO DI PILTRUDE.

velato l'esistenza di precedenti costruzioni medievali. Si sappia da ultimo che i frammenti barbarici visti dal Cattaneo erano in realtà inseriti nel piano rialzato del presbiterio (come anche prova il cosidetto sarcofago di Piltrude costituito da due valve di " cathedra episcopalis " che poggiano su questo livello duecentesco), o nelle speronature o raffazzonature esterne che hanno goffamente ristretto le finestrelle del presbiterio.

Ultima obbiezione che potrebbe avere una certa gravità, rimane la cronaca del monastero che il Cattaneo additò come un miserabile rifacimento cinquecentesco. Ma questa cronaca che parla della fondazione dell'oratorio nel secolo VIII per opera della badessa Piltrude non ha affatto la pretesa di falsificare checchessia; ed anzi il compilatore dichiara onestamente di averla redatta cucendo alla meglio, ciò che trovava fra i vecchi documenti, senza troppo sottilizzare. Essa infatti comprende le attestazioni dugentesche sulla invenzione di reliquie avvenuta nell'altar grande dell'oratorio l'anno 1240. E aggiunge di suo qualche nota presa dalla tradizione monastica. Noi, con l'esame paziente di altre cronache e di documenti isolati, abbiamo messo in chiaro la genesi di taluni equivoci.

Piltrude è anzitutto un illustre e storico personaggio. È la madre di quei tali Erfo, Anto e Marco, che sottoscrissero nel 762 una donazione al monastero femmi-

FRONTONI DI CIBORIO - DALLA PRIMITIVA CHIESA DI SAN GIOVANNI PROSSIMA AL TEMPIETTO.

nile di Salto, presso Cividale, di cui ella era badessa. Poichè una copia del documento fu data a Salto; poichè tutto indica che le monache di Salto abbandonato, non si sa bene per quale causa, il loro monastero, si fossero riparate presso le consorelle di Borgo Brossana in Cividale portando seco le cose più care, cioè le reliquie, l'atto di fondazione e le ceneri della loro prima madre; poichè infine dell'atto si trova l'eco in alcune delle copie più antiche, le quali vennero fatte proprio in Santa Maria in Valle, e poichè infine fu rinvenuta la capsella delle reliquie col nome di Piltrude nel secolo XIII mentre delle sue ceneri si conservò intatta la tradizione del possesso sino agli ultimi tempi; è ovvio ritenere che tali circostanze favorissero la contaminazione di due distinti fatti storici, la fondazione di Salto e quella di Santa Maria in Valle. Piltrude da semplice longobarda, per quanto illustre, divenne " Lombardiae regina ", appropriandosi così il titolo della probabile fondatrice del grande monastero cividalese che tutto addita essere di fondazione regia.

Spiegata quindi la genesi della cronaca cinquecentesca, ognun vede che essa diviene un forte appoggio per provare l'antichità del monastero e del tempietto, necessariamente molto anteriore al sec. XIII in cui la scoperta delle reliquie nell'oratorio venne a dare, per così dire il suggello alla leggenda piltrudiana, che già era nella fase iniziale. E anteriore era anche alla presa di possesso del patriarca Massenzio non

FRAMMENTO DECORATIVO - DALLA PRIMITIVA CHIESA DI SAN GIOVANNI PROSSIMA AL TEMPIETTO.

contenendo nella parte più antica alcun significativo ricordo del dominio aquileiese.

Resta ora la questione: a che tipo d'arte possiamo riferire il nostro edificio? L'esame stilistico comparativo ci persuade che l'oratorio di Santa Maria in Valle non può aggiogarsi, come molti fecero, al carro dell'arte ravennate. Ma è incontrastabile che v'è *anche* dell'arte ravennate, come v'è *anche* dell'arte barbarica e non vi manca neppure l'arte romana. Tale incertezza di carattere ha fatto sì che l'Haupt, per esempio, credesse il tempietto opera di una maestranza in cui si sarebbero trovati artisti barbari, bizantini, romani, ma sotto la direttiva di un germano puro. Ci è impossibile sottoscrivere a questa bizzarra ipotesi, giacchè l'oratorio rivela unicità di concezione ed una fusione completa fra le varie parti architettoniche e decorative.

Seguimmo altrove le varie fasi d'evoluzione della scultura cividalese e li dichiarammo un riflesso di quanto avveniva in tutte le altre manifestazioni della civiltà contemporanea. Orbene: io ritengo che il tempietto non possa esser creduto altrimenti che un prodotto d'arte carolingia. Bisogna tuttavia intendersi: l'arte carolingia è un fenomeno di rinascita artistica dovuto alle particolari condizioni di vita e di coltura generate dalla nuova idea imperiale di Carlomagno. In forza di tale fenomeno noi vediamo le forme d'arte delle varie regioni uscire dal proprio isolamento per accettare elementi nuovi e per darne, per portare la propria tecnica rozza uno

TEMPIETTO DI CIVIDALE: SANTA MARIA MADDALENA, LA CARITÀ, LA SPERANZA, LA FEDE E SANTA SOFIA - SEC. XII-XIII.

stadio di maggior perfezione. Ma le caratteristiche regionali con forte sustrato etnico prevalgon sempre, dimodochè noi riusciamo a distinguere, per esempio, una miniatura irlandese da un'altra della scuola di Corbie o dei laboratorii monastici italiani.

Nel caso nostro l'indagine eseguita sui varii esemplari dell'arte cividalese ci persuade che nel tempietto non furono affatto ripudiati gli elementi svolti nel periodo longobardo. Ma in quest'arte longobarda a sua volta erano derivazioni dell'arte romana spesso rielaborate con mentalità di barbari, così come la lingua latina subiva curiose deformazioni quando era scritta da un longobardo. E v'era altresì, ma in minor grado, qualche elemento bizantino che doveva indubbiamente provenire dall'Esarcato.

TEMPIETTO DI CIVIDALE: TRE SANTI - SEC. XIV.

La rinascenza operata dal genio di Carlomagno, che molto tenne fissi gli sguardi a questa porta orientale d'Italia, assorbì tutto ciò che trovava, riplasmandolo secondo le nuove correnti intellettuali: filosofiche, religiose ed estetiche.

E si ottenne una specie di fusione, diciamo pure un'arte nuova, la quale però, se ben si osserva, è accomunata a quella d'oltremonte non tanto per l'importazione di qualche motivo decorativo, quanto per l'identità del fenomeno che ha fornito lo stimolo allo sforzo creativo.

Da quanto ho detto non voglio tuttavia dedurre che nell'oratorio di Santa Maria in Valle non vi possa essere stata la collaborazione di qualche straniero. Il memoriale del patriarca Fortunato di Grado in-

TEMPIETTO DI CIVIDALE: GUIBERTINO DA PADOVA (?) - TAVOLA SULL'ALTARE MAGGIORE DEL PRESBITERIO (1402).

forma che questo presule, che ordiva trame con l'appoggio della corte carolingia, sollecitò agli inizi del IX secolo l'invio di artisti francesi per la sua basilica lagunare di Sant'Agata: " Feci venire magistros-de Francia ". E noi sappiamo, dalla cronaca del diacono Giovanni, che le chiese gradesi splendevano per magnificenza di rivestimenti marmorei alle pareti, per colonne preziose e per altre ricche decorazioni. D'altra parte nella basilica di Teodulfo a Germigny (si ricordi che Teodulfo dovette esser conosciuto dal patriarca Paolino II agli inizii dell' 800) vi è quella mirabile fusione di ornati di marmo, di stucco e di mosaico che era anche una caratteristica del tempietto. Ma come in letteratura le leziosità di moda non snaturarono la prevalente ispirazione latina della lirica paoliniana, così l' opera di qualche decoratore straniero non giunse a offuscare le tradizioni e il tipo dell'evoluzione locale.

Fissate queste idee occorre esaminare a qual periodo della rinascenza carolingia locale debba, con maggiore probabilità, riferirsi il tempietto. Giacchè altrimenti dovremmo spaziare dall'ultimo quarto dell'VIII secolo sino alle prime invasioni ungariche (fine IX secolo), con le quali ricomincia pel Friuli un periodo di decadenza sotto l'incubo delle orde distruggitrici. È compreso nei termini fissati il marchesato di Eberardo (836-866), illustre personaggio disceso da potente famiglia franca della Mosa e sposato a una figliuola di Lodovico il bonario. Godescalco, poeta sassone del tempo, magnificò la corte del Duca piena di gentilezza e larga di ospitalità. Eberardo morì nell'874, avendo già fatto nell'868 il

TEMPIETTO DI CIVIDALE: PARTICOLARE DEGLI STALLI DEL CORO - SEC. XIV.

suo testamento, che dà una idea del fasto della sua corte.

Saremmo quindi tentati di ascrivere il tempietto alla età di Eberardo, non consigliando molte considerazioni storiche di arrivare sino al primo Berengario, il quale non fece che donare l'ormai inutile e vuota sede del gastaldo, altre volte tutore delle monache per delega della monarchia longobarda, al monastero (inizi del X se-

TEMPIETTO DI CIVIDALE: STATUE IN LEGNO DELLA VERGINE E DI SAN GIOVANNI - ARTE FRIULANA DEL SEC. XIV.

colo). Notiamo di sfuggita che l'oratorio, essendo un edificio isolato e tutto di carattere monastico, come poteva essere il San Benedetto del chiostro di Centula, non sembra essere stato in origine una cappella palatina.

Ma all'età di Eberardo possono quasi sicuramente ascriversi le complicate intrecciature della basilica d'Aquileia che, contrariamente a quanto pensò taluno, debbono con certezza riferirsi alla ricostruzione sollecitata dal patriarca Massenzio. Ora è facile accorgersi che la severità del nostro oratorio è un po' in contrasto con l'esuberanza di quei plutei. Nel tipo artistico del tempietto è giuocoforza riconoscere uno stadio evolutivo antecedente in cui persistono ancora, con l'ingenua saporosità dei primi tempi, molte figurazioni paleocristiane, non disgiunte da' riflessi orientali e da

alcuni motivi già usati in opere del periodo longobardo. Del resto, quasi tutti i confronti che abbiamo potuto istituire tra le varie parti architettoniche e decorative dell'oratorio, non oltrepassano i primissimi decenni del IX secolo e non vanno più indietro degli ultimi dell'VIII. Riferiamoci dunque in prevalenza al patriarcato di Paolino II, ipotesi non discara a chi, dopo essersi tuffato nell'onda di commosso lirismo della poesia di lui, dopo aver gustato tutta la dolcezza di talune sue concezioni e la potenza drammatica di alcune altre, dopo aver appreso infine quanta parte ebbe il santo presule nella rinnovata coltura e nella politica religiosa del suo tempo, può anche, se non farne il materiale iniziatore, per lo meno reputarlo il suscitatore di quest'opera singolare che è giunta sino a noi vincendo il tempo e le violenze barbariche antiche e nuove.

CARLO CECCHELLI.

Le fotografie qui riprodotte sono state dal comm. Carlo Carboni eseguite per incarico della Direzione Gen. B. A. Ringraziamo Arduino Colasanti, Direttore Gen. delle Antichità e B. A., che ne ha concesso a "Dedalo" la primizia.

NOTA - Rinvio, per una più ampia trattazione, al mio studio: *Arte barbarica cividalese* pubblicato nelle "Memorie storiche forogiuliesi", organo della R. Deputazione Friulana di Storia patria. Vedere an. XIII, 1917, fasc. 12, pag. 1 e sgg. (L'altare del re longobardo Ratchis) anno 1919, pag. 55 e sgg. (Il battistero del patriarca Callisto), vol. XVI, 1920, pagg. 95-152 e vol. XVII, 1921, fasc. 2, pagg. 157-205 (Di alcune minori sculture cividalesi - L'oratorio delle monache longobarde o tempietto longobardo).

Non ho creduto di rompere l'unità del presente articolo inserendovi notizie di alcune pitture di tempi più recenti che a scopo di ex-voto si stratificarono sulla decorazione originaria delle pareti, offrendo così un'idea della pittura friulana dal IX al XVI secolo. Ma qui è opportuno un breve cenno delle più importanti.

Non sorpassano la prima metà del secolo XIII, ed anzi per taluni caratteri si rannodano all'arte del XII, la Santa IVLITTA che sta nello strato immediatamente superiore al Martire (?) della parete laterale sinistra, e il gruppo delle Sante SPES KARITAS etc., che trovasi sulla parete laterale destra, accanto al presbiterio *(pag. 754)*. Tutte queste figure sono curate con finezza da miniatore. Ci limitiamo a menzionare per confronto le pitture della chiesa di Santa Maria "de Castro Muglae" a Muggia Vecchia (Istria), studiate da MAX DVOŘÁK (*Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Muggia Vecchia* - Kunstgeschichte Jahrb. der K. K. Zentral Komm. für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historichen Denkmale - Band I, 1907, p. 17 sgg.). Vien subito dopo la pittura con le Sante Agape, Chionia, Irene, Anastasia e un Santo (Crisogono o Zoilo) che sta sopra l'arcone della parete sinistra. Quella pittura dette motivo di chiamare con gli stessi nomi le Sante in istucco del IX secolo. Ma poichè il numero non tornava, si scambiarono le benedettine... per due uomini! E il Cristo dipinto nella lunetta di sotto fu scambiato per.... una donna!

Tornando al nostro gruppo, vi osserveremo un fare più largo, più vivace delle altre pitture testè descritte. Si è dimenticata la legge delle frontalità e si entra davvero nei domini della rinascita giottesca. Attribuirei queste pitture alla fine del secolo XIII. Al pieno secolo XIV appartengono le due lunette sotto le arcate laterali. A sinistra si scorge, nel piano sovrastante, il Signore in trono fra due Santi Vescovi, due benedettine e una madre col figlio che offrono il dono della cresima, i berlingozzi o, con nome locale, "buzzolai". Nel piano inferiore sono delle storie di un santo monaco (Predica di Sant'Antonio agli animali?). La lunetta incontro ha nei due piani le storie di Adamo ed Eva così frequenti nella iconografia del tempo. Tutte le figure di queste due lunette son delineate con una spigliatezza veramente rimarchevole.

Nei punti ove il colore è svanito si può sorprendere la fase iniziale del lavoro pittorico condotta con una spontaneità tutta popolaresca. Non saprei a qual tipo ricondurre questo prodotto che s'ispira alle iconografie tradizionali, ma che tuttavia rivela un'arte personalissima. Della fine XIV o inizio XV secolo è il dipinto sulla parete sinistra fra l'arcone e il presbiterio, che rappresenta un Sant'Antonio da Padova con due sante Vergini, pittura estremamente raffinata che rientra anch'essa nel dominio della miniatura *(pag. 755)*. Incomincia poi la serie dei pittori del secolo XV, tutti con figure che hanno la tipica modellatura di volti e il modo di colorire della scuola tolmezzina. Così la vôlta del presbiterio si direbbe frescata dalla stessa mano che operò nella cappella del Gonfalone a Venzone (v. in G. BRAGATO, *Da Gemona a Venzone*, Bergamo, 1913, pag. 83, e confronta specialmente la mandorla centrale col Cristo).

La vibrante Crocifissione nel fondo della navatella de-

stra del presbiterio sembrerebbe ispirata dalla figura centrale del Lenzuolo della beata Benvenuta Boiani pubblicato dal FOGOLARI nel numero di giugno del 1920 di questa Rivista. Opera veramente nobilissima del XV sec. è la Incoronazione della Vergine che sta sotto il Martire di sinistra della parete d'ingresso. È un dipinto che si scosta dallo stile degli artisti friulani e fa pensare a un maestro dell' Italia centrale. Tralasciando altri dipinti meno importanti e di carattere più frammentario accenniamo senz'altro alla tavola che sta ora sull'altare con l'"Adorazione dei Magi" dipinta nel 1402 per ordinazione della badessa Giovanna (di Ragogna) *(pag. 756)*. Pensa il GRION (*Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale, 1899, pag. 363) che essa sia opera di quel pittore padovano Guibertino che lavorava nel Friuli nel 1368, e che il 30 novembre 1407 dichiarò di voler essere sepolto nel monumento posto nel cimitero delle Suore di Santa Maria in Valle. Noi non abbiamo elementi per accettare l'identificazione, ma dobbiamo riconoscere che nella tavola vi sono marcate caratteristiche della scuola padovana formatasi nel secolo XIV dopo la venuta del Guariento, dell'Altichieri e dell'Avanzo.

Terminerò accennando ai bei legni policromati, la Madonna e San Giovanni, posti nel vano delle due finestrelle della parete sinistra, dopo che furono ostruite dalle costruzioni dell'adiacente monastero. Queste due statuine del sec. XIV-XV, così vive nel loro gesto di dolore, dovevano senza dubbio affiancare il Crocifisso *(pag. 758)*. È uno di quei prodotti paesani che non è dato di attribuire a una specifica scuola d'artisti.

Opera invece di artefici mirabili che vennero d'oltremonte (poichè nessun altro esempio nostrano può citarsi a confronto) sono gli stalli gotici che circuiscono l'aula *(pag. 757)*. Tra il frondeggiare dell'acanto, stilizzato in maniera che non ha più nulla dell'arte classica nè della bizantina, campeggiano tondi con stelle arabesche e uno stemma con un'aquila, che non è stato bene identificato. Sul legno vi sono qua e là applicazioni di colore che servono a staccare i complicati disegni sulla scura uniformità del fondo.

LEGNI POLICROMI DI SIENA.

Noi non possediamo, per quello che io so, statue di legno senesi del tempo di Giovanni Pisano, eccettuati alcuni crocifissi [1]. Ma certamente ve ne furono, e dovettero seguire da presso i modi d'arte del maestro; che, trattando marmo o avorio, non conobbe impaccio e inciampi di materia dura a domare e reluttante. E i crocifissi, belli e brutti, ci incoraggiano a credere così. Eccone, per dare un esempio, uno (*pag. 765*): veramente di gran potenza in quel Gesù che pare, tra gli spasimi, voglia buttarsi di sotto dalla croce; e che solo un estremo scrupolo, in questi tempi di attribuzioni fatte a sciabolata, più impennacchiate di un capriccio momentaneo che sostanziate di una matura persuasione, solo uno scrupolo estremo mi trattiene dall'assegnare al Maestro stesso. Ma quanto gli sia vicino può dimostrare il confronto con l'anatomia del Crocifisso nel pulpito pisano, e con la testa del Cristo di legno di Pistoia, questo davvero di Giovanni *(pag. 764)*.

I seguaci mediocri, cominciando da chi lo aiutò nel lavorìo per la facciata del Duomo, di quegli scatti belluini e di quei lanci, mossi e rattenuti, dei suoi eroi, che spesso nell'ira profetica e nel furore divinatorio sembrano sul punto d'avventarsi, ritennero solo, e ripeterono a sazietà, un dinoccolamento monotono di tutte le congiunture, innumerevoli torsioni sul pernio della vita o della cervice, e parecchi colpi d'anca falcati, che rasentano il disossamento del femore.

Così fecero tutti, giù giù fino alla fine del secolo: fino ai disgraziati autori delle statue ne' pilastri della Cappella di piazza,

ARTE PISANA SEC. XIV

UN RENER VESCOVO
FIRENZE MUSEO DEL BARGELLO

in cui i movimenti iniziali pisaneschi sono sempre più impigliati e inceppati negli spessori della materia sorda e grossa, ma ancora riconoscibili. Inutile aggiungere che qualcosa di simile accadeva nella pittura, ove all'incitamento di Giovanni si aggiungeva l'esempio di Simone. Anche quando, scolpiti o coloriti, i Santi d'ogni razza e ufficio abitavano gli stretti tabernacoli delle guglie cuspidate, trovavan modo di perpetuare le loro tortuosità tra le parallele delle colonnine, rimettendoci magari mezzo gomito o la punta di una spalla, un piede penzoloni fuori dell'orlo, la mitria o la corona sulle ventitrè. E i lembi de' panni a lingua di fiamma giocavano, per conto loro, in capricci più mobili e sventolati sugli andamenti compatti delle masse.

Si rimane perplessi, perciò, a collocare storicamente e stilisticamente questo Vescovo stupefatto *(tavola)* che poche forme sommarie non riescono a fare uscire dal suo parallelopipedo di legno, che ha i gomiti imperniati ai fianchi, e qualche possibilità di movimento solo negli avambracci e nell'ultime pieghe della veste, che gli ricadono sui piedi così bene angolati a giusta squadra.

Gli impianti statuarii a grande stasi monumentale non sono che delle epoche eroiche dell'arte, arcaiche o di culmine: egiziani e greci del VI secolo o Fidia; romanici o, qualche volta, Donatello e Michelangiolo. Non è, visibilmente, il caso del nostro *magister lignaminis.* Se vogliamo trovare nel suo secolo e nella sua terra esempii d'architetture corporee a simmetria quadrata e ferma, bisogna ripensare qualche impostatura data da Pietro Lorenzetti, secondo certi suoi spiriti giotteschi, ad alcune figure, la " Santa Lucia " di Firenze, o la " Madonna in trono " della Galleria di Siena. Ma non sono molte. Così come unica nella scultura di Giovanni è la figura orante dello Scrovegno a Padova, così come a tanto non giunse mai neanche Gano, che pure ci ha lasciato il formidabile Porrina di Cásole d'Elsa. E infine, scoperti ben bene gli esemplari, non sapremmo davvero, dopo tant'anni, per quali vie accettabili ricongiungere il nostro vescovo a quegli antenati.

D'altra parte le mani e il viso suoi ci dicono chiaramente che gli sforzi dello scultore furono in un senso veristico. E allora, messi in sospetto da ciò, dopo aver goduta la grazia rotondetta e infantile delle spalle sotto fascia alla pianeta; fatte le debite lodi dei tre piegoni che ondano sempre più in profondo le loro curve elastiche; ammirata, se volete, la diligenza con cui la gran lingua del paramento deposita la sua punta giusto nel centro del compiacente cannone mediano; e insieme con questo ammirate tante altre cosarelle del genere; valutato, secondo il merito, l'inesorabile piombare a fil di spada delle linee di veste e sopravveste dall'avambraccio destro a terra; non rimarrebbe che sorridere un poco del testone che emerge con tanta preoccupazione dal deficente sviluppo toracico, e concludere che buona parte delle bontà o dei difetti del legno vescovile sono probabilmente frutto del caso, della inesperienza o del disinteressamento da tante cose a cui noi, sofistici noiosi, invece badiamo. Certo bisognerebbe concludere che questa scultura è di una mediocrità che il suo impaccio gentile non riesce a far perdonare.

Ma chi è stato, ingenuo e geniale, che ha parato il Vescovo campagnolo di questo straordinario costume " in bianco e oro " ?

GIOVANNI PISANO: LA TESTA DEL CROCIFISSO
DI SANT'ANDREA A PISTOIA.

BOTTEGA DI GIOVANNI PISANO: CROCEFISSO
SIENA, MUSEO DELL'OPERA.

Ecco che per virtù sua il filtro dell'arte ci maga; ed opera in noi una malía che lo scultore non seppe ordire.

Siena è pur sempre terra di Bisanzio. Intendo terra di gustatori per natura, e poi per consuetudine di secoli, del colore elementare. Del colore in quanto è tinta; in sè e per sè; amati a uno a uno, senza accordi, senza comunicazioni, senza sbattimenti di luci, senza interferenze. Canti monodici. Ogni maestro senese ha l'anima di un " maestro di minio ". Miniatori tutti; e miniatore è colui che prende il verderame e lo mette accosto all'oro, e il sangue di drago accosto all'oltremare, e la biacca accosto all'orpimento, nè chiede più altro: i suoi occhi passano da colore a colore come l'ape da sapore a sapore, ogni volta in dimenticanza totale. E se è di razza, minore se così vi piace, ma più pura, egli al colore non fa aggiunta che dei tracciati di demarcazione, che gli nascono dapprima non per una volontà lineare, ma per necessità di confine tra i campi cromatici: e va da sè che poi se ne innamora, e ne fa seguire gli sviluppi, magari complicatissimi, alle colate delle sue tinte. Linea e colore: la miniatura a figurazioni è " pittura piccola ". Il miniatore immacolato, concedetemi questa astrazione, la sdegna: egli non esce dal margine, non vede il mondo che come un laberinto costruito di petali, la sua gioia non è che di perdersi in quelle ambagi molleggiate. E a Siena negli strati profondi tutti hanno questo istinto insopprimibile, da Duccio a Neroccio, da Segna a Sano, da Simone che distende i veli cromatici della " Annunciazione " sul gesso della imprimitura come su una sfoglia di cartapecora, agli orafi che smaltano di paste trasparenti le lamine incise.

Siena, di conseguenza, in certi momenti minori della sua arte, è fatalmente terra di policromie; che piacquero poi tanto anche ai pisani e agli umbri. Dappertutto, per il pane quotidiano, i pittori ornarono cassoni e dettero di pennello e di tinta alle statue: in nessun luogo è avvenuto, io credo, che un pittore firmasse, come Martino di Bartolomeo nella Vergine di San Gemignano, firmasse, dico, la policromatura della statua, mentre lo scultore tace il suo nome e la sua opera. *Martinus Bartholommaei pinxit.* Forse fu confusa coscienza, affermata involontariamente, del prevalere del colore su la forma, in tanta e tanta arte di questa città di mattone profilato contro il cielo; in tanta arte che va dalla Torre rossa e bianca e dal Duomo bianco e nero, in cui la materia cromatica a volte sopraffà le linee di forza delle strutture, fino alle coperte delle Biccherne, che rinunciano a organizzarsi in una sistemazione, sia pure rudimentale, di dominio sul volume, per annullarsi nelle volontà della pittura?

È probabile che la policromia non abbia avuta per primo movente che l'imitazione veristica. E questa rimane ancora visibile e di sotto dal limite dell'arte, nella dipintura degli incarnati, degli occhi, de' capelli e simili. Ma fuor da lì si ritrovò la libertà di creare. Fu una ebbrezza. Quando mai sono esistite le stoffe a mille rameggiamenti e stellature e fiorite quante i senesi ne distesero sui troni e ne fecero vesti d'angeli di vergini e di putti?

Di fronte alla statua grezza questo istinto si concretò subito in un desiderio di dotare il legno troppo usuale, il ceppo e il ciocco, di una illusione di materia bella e ricca.

PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE DEL PARATO DEL SANTO VESCOVO - FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO.

E che è materia ricca se non colore e pàtine? Fulgori dell'oro, lumi dell'argento, e il marmo, l'alabastro, il bronzo, l'avorio. Anche qualche legno era bella materia, il bossolo, la radica, il noce; ma di risorse troppo limitate, e furon lasciati, in sott'ordine, alla tarsia. Bisogna arrivare fino a una età di intellettuali esasperati, fino a un post-michelangiolesco anticoloristico come il Vasari, per sentire lodare uno scultore che aveva lasciato il suo legno " senza nessuna coperta di colori ". Preferisco Martino di Bartolommeo.

Di tutte queste bramosíe cromatiche il nostro Vescovo è un frutto squisito. Rade volte tutto è stato predisposto con tanta cura per dare, in una statua, il predominio alla pittura su la scultura. Il Santo ha subíto un acconcime, tela e gesso sul legno, come la tavola di un'ancóna. Qualche volta l'ingessatura, con o senza tela, è un rifinimento plastico. Qui non è che una preparazione coloristica: lo strato sottile ed eguale non si preoccupa di accentuare o smussare incavi e rilievi, ma solo di offrire una superficie tirata a pulimento e a liscio; rasata, come dicevano, col ferro o con la pomice. Anche la cartapecora in certi casi si ingessava e si rasava: " maestri di minio ".

Ma chi fu l'ingenuo mago? Egli ha lasciato un indizio per la sua identificazione nelle figurette di Santi dello stolone (*pag. 767*). Torna qui al suo mestiere solito dopo l'ebrietà degli arabescamenti svagati di fiere, uccelli e foglioni rampanti; che abbandonano già il disegno minuto trecentesco e fan presentire le larghe stampigliature che amerà il quattrocento. E son più vivi quelli che il vescovo; come l'edera è più viva del muro che la sopporta.

Costui credo di ravvisarlo. Dev'essere un pover'uomo vissuto a tempi di Bartolo di Fredi e di Luca di Tommè; che ha dipinto, probabilmente, le storie di una predella nella Galleria senese (n. 57), a giudicare dalla concordanza di alcune figurette, che ivi sono, della " Orazione nell'orto " e della " Crocifissione ", con il " San Pietro " e il " San Giovanni " che riproduciamo.

Purtroppo è raro che possiamo ammirare a questo modo senza riserve. Molte volte l'opera non è stata condotta con tanta raffinatezza. Più spesso la policromia primitiva è stata guasta da grossolane ridipinture e, peggio, da nuove ingessature: ed il restauro, se mai, non ridà vita che a un'ombra di quello che fu. Non resta allora che fare qualche sforzo per ricostituirci l'originale in fantasia, e contentarsi di pigliare quello che c'è di pura scultura.

È il caso di questo " San Savino " (*pag. 769*) che merita di esser più conosciuto di quello che non sia generalmente[2], anche perchè è uno dei resti maggiori di una delle maggiori opere di legname di Siena, e perchè se ne conosce con sicurezza l'autore, ciò che in questo campo non accade di frequente.

Proviene dal vecchio coro della Cattedrale, opera monumentale, anche per dimensioni, a cui lavorarono per diecine di anni diecine di maestri tra scultori, maestri di legname, e pittori[3]. Di esso non rimangono che trentotto stalli rimaneggiati, spostati, messi ora ai fianchi del coro nuovo, capolavoro del Riccio e dell'arte italiana; e questa statua. Il resto è andato perduto. Tutte e quattro le statue degli Avvocati di Siena furono forse eseguite da

FRATE GUIDO DA PONTIGNANO: SAN SAVINO
SIENA, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO.

BENVENUTO DI GIOVANNI: PARTICOLARE DELL'ANCONA DI MONTEPERTUSO (MURLO).

Frate Guido di Giovanni della Certosa di Pontignano: per tre almeno, tra cui la nostra, ci rimangono varie partite di pagamento dal 1393 al 1395. Perfettamente simmetrico in ogni linea che via via lo realizza, ogni linea di questo vescovo ha una vitalità formativa che invano cercheremmo nel suo collega del Bargello. Modulo d'ogni misura e d'ogni ritmo sembra la sua mitria. Il volto la raddoppia quasi esattamente in una sagoma a mandorla. E la mandorla ingrandita per quattro dà lo stampo del corpo, disegnato nettamente ai lati dai gomiti che sporgono, in alto dalle spalle cadenti, in basso dal telo lanceolato della pianeta. Ma quello che lo fa vivo, più dello sguardo intento e della bocca socchiusa tra baffi e barba, è l'atto come di chi sta per muovere il passo o parlare. Questo sì che rientra agevolmente nel qua-

LA VERGINE COL BAMBINO - SAN LUCCHESE (POGGIBONSI).

FRANCESCO DI GIORGIO:

LA VERGINE E IL FIGLIO - SIENA, GALLERIA.

dro della scultura contemporanea! Ma con grandissima nobiltà: Frate Guido è certo migliore scultore di quanti a quegli anni gli stavano attorno, Mariano d'Agnolo o Bartolommeo di Tommè, Giovanni di Cecco o Lando di Stefano. Perchè, povero frate, nessuno se ne ricorda e lo dice?

Poco dopo, quando l'intagliatore di Sant'Antonio a Montalcino aveva appena fatto qualche passo avanti, fiorito e abbondevole, venne il grandissimo Jacopo; così poco senese, lui, che si posta con quell'aria di gigante tra Niccolò Pisano e Michelangiolo! Pure anche la scultura lignea policromata, arte popolaresca, e perciò meno pronta alle novità e agli abbandoni delle dolci consuetudini, ne risentì: ed è ben noto il gruppo di opere tutte nell'ambito del maestro, da quella di San Martino a quelle della Pantera o di San Niccolò. Attorno, vi fu-

PARTICOLARE DELLA VERGINE DI
SAN LUCCHESE (POGGIBONSI).

PARTICOLARE DELLA "ADORAZIONE" DI FRANCESCO DI GIORGIO - SIENA, GALLERIA.

rono alcune deviazioni originali, sempre però nel territorio di suo dominio, come quella turinesca dell' "Annunciazione" al Santuccio, o quelle delle "Annunciazioni" di Berlino e di San Gemignano: un po' più discosta la "Vergine di Sant'Agostino", nel suo bel manto d'oro vecchio.

Capitò poi nella scultura senese il momento di influsso fiorentino, dietro le opere di Donatello e del Ghiberti; e il maestro dell' "Annunciazione" di Chiusure sembra avere amato Bernardo Rossellino, che molto lavorò a Siena e nel senese, come architetto se non come scultore. Ma il predominio è ripreso presto dai maestri locali: ognuno sa quali gruppi di opere in legno si riconnettono, più o meno da vicino, all'arte del Vecchetta, e, sul finire del secolo, a quella di Giacomo Cozzarelli.

Siamo di nuovo nella tradizione paesana.

VERGINE ADORANTE - MONTALCINO, SEMINARIO.

La quale, a Siena, per quanto si faccia, è imperniata e dominata sempre dalla più specifica tradizione pittorica. È facile prevedere che la scultura in legno, una volta ritrovata la sua linea naturale di svolgimento, terrà d'occhio la sua antica protettrice pittura: già lo scultore di San Pietro di Volterra, nella Vergine, fa sentire, meglio presentire, perchè è probabilmente più antico, qualche impostatura e qualche panneggiatura di Matteo di Giovanni (vedi per es: la Maddalena nel quadro della "Santa Barbara" a San Domenico).

E di quello che andiamo dicendo ecco qua la riprova in due opere deliziose, e, fuorchè a qualche studioso, sconosciute. Prima la Madonna di San Lucchese (*pagg. 771 e 773*). Come sarebbe concepibile senza la pittura conterranea di verso il 1480–90? Tanto senese è la sua razza che, con tutti i cento anni che li separano, voi trovate agevolmente, senza baratri di distanza, il passaggio dal Santo di Frate Guido a questa dolcissima incarnazione di spiriti simoniani. È forse eccessivo dir così? Ma io non so liberarmi, guardandola, dal ricordo dell' "Annunziata" Stroganoff; e nei suoi panneggi, tanto quattrocenteschi, io sento stranamente tradotti in linee rinascimentali gli spunti gotici dei panneggi di Simone. La sua sorella carnale, presa dalla sua stessa malinconia senza dolore, è tornata da poco all'eremo originario di Montepertuso (*pag. 770*). Vedete loro le mani: bastano quelle a dirle dello stesso sangue. E il gemello del suo putto biondo e ricciuto è in un quadro di Francesco di Giorgio alla Galleria dell' Accademia (*pag. 772*).

Poi la Madonna del Seminario di Montalcino, un'altra meraviglia (*pag. 775*). Perfino la piega del mantello che si insena sotto il braccio, tra braccio e seno, ella ha, come un'altra "Vergine adorante" di Francesco di Giorgio! (*pag. 774*).

Sono riscontri casuali? Certo, e perciò nulla probanti, se volessero valere come concordanze precise d'opera ad opera, riscontri *ad personam*. Ma ricchi di verità sostanziali e pieni di significato se han da essere, come sono, solo indici e misure di clima spirituale.

LUIGI DAMI.

---

(1) Per le sculture in legno senesi del tre e del quattrocento vedi principalmente: P. D'ACHIARDI, *Alcune opere di scultura in legno dei sec. XIV e XV.* "Arte", 1904 – C. Von FABRICZY, *Kritisches verzeichnis toskanischer holz-und tonstatuen etc.* "Jahrbuch der K. P. K.", 1909 - P. SCHUBRING, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907. – G. DE NICOLA (*Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio*, "Vita d'arte", 1912), ha pubblicato alcune statue, e fatta una buona aggiunta al catalogo del Fabriczy.

(2) Vedi V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, Siena, 1811, pag. 274. Il Lusini identifica con un San Paolo fatto da Frate Guido la statuetta di legno dell'opera del Duomo. Ragioni di stile, di interpretazione dei documenti, e finanche di misure non ci permettono di accettare tale attribuzione.

(3) G. MILANESI, *Documenti per la storia, etc.*, I, 328 e sgg. V. LUSINI li ha completati con altri, op. cit., pag. 323 e sgg.

DOMENICO FETI - II.

L'influenza di Pietro Paolo Rubens sul Feti, di cui abbiamo accennato l'altra volta, già visibile nella "Deposizione" Corsini, è evidentissima nella "Malinconia" (*pagina 779*); e nella figura quasi simile del lunettone di Mantova (*pag. 698 fasc. prec.*); e specialmente in questa, sino ad ora inedita, "Immacolata Concezione" dell'Ermitage (*pag. 778*); come è anche visibile in tutte le carni femminili del Feti, d'un florido troppo maturo, e nelle mani lardellate di grasso "alla Rubens" (1). Anche questo "Ritratto" (*pag. 781*); che alla Mostra di Firenze è stato concordemente attribuito al Feti (2), ricorda il fare di altri del Rubens, come quello di Woverius a Bruxelles (1602), o di uno degli scolari del Lipsius nel quadro di Pitti.

L'influenza del Rubens sui nostri barocchi non è stata, mi pare, abbastanza vista e affermata. Non credo, per esempio, che si sia ancora detto quanto debba al grande pittore di Anversa il Bernini, del quale il ritratto della Costanza Bonarelli, per dirne una soltanto, parrebbe quasi una ricostruzione sculturale del preferito tipo rubensiano.

Nonostante queste infiltrazioni germanico-fiamminghe nella pittura del Feti, questi, da buon italiano, sobrio e sdegnoso di raffinatezze, sa sempre liberarsi sia da quel tanto di compassato che trapela un po' dall'arte di Elsheimer, sia da quella strepitosa facilità e sicurezza di pennello che rendono un po' sazievole la pittura del Rubens e del Lys. Il Feti, anzi, da questo punto di vista, ha sempre qualche cosa di timido, di insoddisfatto, di non finito, che, per me, è una delle più simpatiche qualità della sua arte.

Del resto questa sua caratteristica, assai comune anche alla maggioranza degli artisti italiani, è una di quelle che meglio li distingue dai pittori di oltre Alpe; caratteristica che deriva direttamente dal temperamento più sobrio, semplice e casalingo del nostro popolo, ripugnante per natura da eccessive raffinatezze intellettuali e sensuali. Nessun pittore italiano, sia pure il più squisito e raffinato tecnico, – un Cavallino, un Furini, – potrebbe infatti reggere il paragone con le raffinatezze pittoriche di tanti artisti fiamminghi, olandesi, francesi e persino tedeschi; come in altri campi, nessun letterato o musicista italiano del nostro secolo, in cui gli scambi internazionali sono tuttavia, anche in arte, così facili e frequenti, è mai arrivato alle raffinatezze tecniche di un Mallarmè o di un Debussy, per non dire che dei francesi, oggi più noti degli altri.

Per parte mia poi debbo dire che, mentre, pur riconoscendo i difetti e le limitazioni del Feti, capisco così bene, mi immedesimo, godo pienamente di certi suoi felici pezzi di pittura, di cui apprezzo, sento tutto il calore, il gusto con cui sono stati espressi dalla stessa sensibilità fremente dell'artista; quando poi, dico, sono dinanzi alle più belle cose del Lys, pur ammiran-

DOMENICO FETI: LA VERGINE CONCETTA.
PIETROGRADO, ERMITAGE.

done la stupefacente portentosa virtù di pittore di razza, rimango tuttavia freddo e subito soddisfatto, sazio della stessa perfezione tecnica, che di colpo ti svela la chiave del gioco, senza lasciarti niente di insoluto di accennato, di *infinito*. Quella sazietà insomma che più o meno noi italiani, abituati ai nostri artisti tanto più istintivi e concisi, si prova un po' dinanzi ai pittori stranieri sempre più *critici*, analitici.

Per queste ragioni io non so riconoscere quella relazione che oggi si vorrebbe trovare tra il Lys e la pittura veneziana del settecento; relazione che a me pare invece tradisca piuttosto l'incomprensione e la grande distanza che fatalmente separerà sempre l'arte del nord dalla nostra.

Credo quindi che il nostro pittore, della triade Feti–Lys–Strozzi, che oggi si vuol

DOMENICO FETI: LA MALINCONIA.
VENEZIA, R. GALLERIE.

DOMENICO FETI: RITRATTO DELL'ATTORE GABRIELLI.
PIETROGRADO, ERMITAGE.

DOMENICO FETI: RITRATTO D'IGNOTO – FIRENZE, PROPRIETÀ UZIELLI-DE MARI.

DOMENICO FETI: ADORAZIONE DEI PASTORI.
PIETROGRADO, ERMITAGE.

combinare, sia il più *artista;* oltre che per le qualità dette sopra, di ordine puramente pittorico, anche per un'altra dote di ben più vitale importanza; quella cioè che il pubblico dei non iniziati cerca, e troppo spesso non trova, nella maggior parte dei pittori del seicento, non esclusi lo Strozzi e il Lys: la simpatia umana.

Mentre lo Strozzi, tranne in qualche buon ritratto, è nel resto della sua opera osservatore talmente superficiale e indifferente della vita da offendere persino chi goda poi tanto delle sue magnifiche qualità di pittore di razza; e mentre il Lys in casi consimili se la cava anch'egli con una disinvoltura elegante e scettica da puro edonista che si disinteressa del fatto umano, il Feti invece nelle sue opere più fortunate svela un calore di interesse, di osservazione della vita e di simpatia umana che

DOMENICO FETI: ARTEMISIA – FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI

trascende la *pittura* per raggiungere la verità più genuina e viva.

Questo si vede già nell' " Artemisia ", così sinceramente sconsolata; come nella " Malinconia " *(pagg. 779–783)* dove, a dispetto dell'affollamento di motivi pittorici, sia pure di prim' ordine, che opprimono questa figura adiposa (e tutt'altro che nata, si direbbe, alla malinconia) essa è, d'altra parte, vista con tale giustezza psicologica che, come accade coi quattrocentisti, si resta subito convinti e presi dalla verità dell'atto che subordina e assoggetta a sè ogni altra espressione [3].

Lo stesso si può dire del bel " David " di Pietrogrado (*pag. 707 fasc. prec.*), semplice pretesto per un ritratto *naturale* e vivo, che ci colpisce e ci tocca a dispetto degli ingombranti attributi del soggetto, che non ci interessa; come ci persuade pienamente la figura bassanesca rappresentante il " Sogno di Giacobbe " (*pag. 785*) per l'acuta giustezza di osservazione, non deviata da certe gustose predilezioni pittoriche del panneggio, che già abbiamo notate nel Feti.

Ma è in tre opere specialmente che il nostro pittore raggiunge il massimo equilibrio fra intuizione ed espressione, e tocca, secondo me, l'eccellenza. La prima volta nella già veduta " Fanciulla che dorme ", dove finalmente niente vi è di superfluo, ma ogni cosa è sentita e resa con una continua scoperta personale e immediata; dal freschissimo tappeto, mirabile, nuovissimo pezzo di vera pittura moderna, alle mani e al viso resi con concisione e solidità degne di un quattrocentista.

La seconda, nello stupendo *Ecce Homo* che si conserva non esposto in Casa Giovannelli a Venezia, e che si riproduce qui per la prima volta (*pag. 786*); dove, a parte le mani di un edonismo ancora rubensiano, tutto è decisamente subordinato alla potente vita del volto, dipinto con sincera e rara commozione.

La terza volta infine il Feti svela il suo acuto e profondo senso drammatico nel tragico gruppo della " Parabola dei Ciechi " (*pag. 787*), degno veramente della beffarda e tragicomica vena di un Goya; dove uno dei Ciechi si direbbe abbia ispirato Velazquez per il suo " Idiota di Coria " del Prado, tanto lo ricorda.

È per tutte queste qualità che il Feti, torno a ripeterlo, mi sembra, non solo il più degno di considerazione rispetto allo Strozzi e al Lys, ma uno dei più originali e profondi artisti che il Seicento italiano abbia espresso; e dei più ricchi di magnifici sviluppi sullo svolgimento della pittura a lui posteriore; come, per esempio, sul brillante Maffei, che è stato per i più una delle sorprese della Mostra di Pitti.

Ecco infine altre opere inedite delle quali alcune sinora pressochè sconosciute ed altre affatto ignorate.

Prima di tutte questo problematico e interessante " Dedalo ed Icaro " conservato all'Ermitage (*pag. 789*), dove un tempo era persino attribuito a Charles Lebrun, e che, a giudicare dalla fotografia almeno, lascia piuttosto perplessi sull'attendibilità della sua presente attribuzione al Feti, giustificata d'altra parte da certe lumeggiature argentine dei panni e delle carni, e da altri particolari, come la mano destra e i connotati di Abramo, che ricordano il nostro pittore. In ogni caso resta assai difficile collocare quest'opera in un qualche periodo

DOMENICO FETI: IL SOGNO DI GIACOBBE.
VIENNA, GALLERIA.

DOMENICO FETI : ECCE HOMO - VENEZIA, COLL. DEL PRINCIPE GIOVANELLI.

dell'attività del Feti, ammenochè non se ne voglia fare una delle primissime sue del periodo romano; come potrebbe anche suggerirlo la figura di Isacco evidentemente ispirata alle figure michelangiolesche della Sistina [4].

Un'altra opera che non vedo oggi ricordata da nessuno, è quella riprodotta in una stampa di Pietro Monaco, del Gabinetto degli Uffizi, cioè la "Parabola della Festuca", già in Casa Grassi a Venezia ed ora dispersa (*pagina 788*), composizione originalissima tutta subordinata all' impostatura del trave in tralice; opera che, pur attraverso la stampa,

DOMENICO FETI: LA PARABOLA DEI CIECHI.
PARTICOLARE - BUDAPEST, MUSEO.

DOMENICO FETI: LA PARABOLA DELLA FESTUCA.
(DA UNA STAMPA DI P. MONACO).

fa pregustare i piacevolissimi episodi di cui deve essere piena e vibrante la pittura.

Altro delizioso quadretto, e questo completamente ignorato, è l' " Indovino " (?), che trovai anni addietro nell'ex Villa Granducale del Poggio Imperiale (*pag. 791*), pittura freschissima e brillante, del più caratteristico e personale periodo del Feti. Il Vecchio arieggia gli " Apostoli " di Mantova e i due garzoncelli sono evidentemente due ritratti.

Ed ecco infine questo " Ecce Homo " con figure al vero, dai magazzini degli Uffizi (*pag. 790*), sino ad ora creduto una

DOMENICO FETI (?): DEDALO E ICARO.
PIETROGRADO, ERMITAGE.

DOMENICO FETI: ECCE HOMO - DEPOSITI DELLE GALLERIE DI FIRENZE.

copia, anche per esser la tela sporca e coperta da un così spesso strato di vernici, che le squisite qualità pittoriche del Feti ne sono in gran parte oscurate. Tuttavia, oltre la grandiosa figura del Cristo e certi gustosi motivi plastici, come il bel turbante, che gridano il nome del Feti, la freschezza di pittura del volto e delle mani del Cristo che si scuopre pur attraverso il giallore delle vecchie vernici, mi persuadono ad attribuire questa opera alla mano stessa del Feti (5).

Chi non è uso a stare in mezzo ai quadri, non può immaginarsi come sia diverso un dipinto trovato per la prima volta in un deposito in mezzo a cento altri altrettanto trasandati e anonimi, da quando poi lo stesso quadro compare al pubblico tutto

DOMENICO FETI - L'INDOVINO (?) - FIRENZE, POGGIO IMPERIALE.

risanato, verniciato, incorniciato e sopratutto *battezzato*. Ho sentito allora qualcuno, magari anche in buona fede, stupirsi che ci fosse voluto tanto a decidersi per una attribuzione, ed ho ripensato istintivamente all'uovo di Colombo. Certe verità vogliono essere risolutamente affermate, perchè tutti subito le accolgano chè prima ne dubitavano.

Così è accaduto per il " Bacco " del Caravaggio per la prima volta esposto alla Mostra fiorentina, che per lunghi anni parve, a quanti lo mostrai, una copia. Così per la " Suonatrice " Liechtenstein; che oggi quasi ci meraviglia di non averlo visto prima un così bel Gentileschi! Tale è la forza prepotente della tradizione. Quante deduzioni e teorie sballate non sono state fatte, magari per colpa di un semplice cartellino cambiato, in tempi antichi, chissà come, di posto? (E dire che un custode analfabeta potrà a volte aver deviato il corso della Storia dell'Arte!)

Ma torniamo al Feti. È evidente che questo suo " Ecce Homo " deriva direttamente dall'altro famoso del Cigoli a Pitti; e il confronto tra le due opere è quanto mai divertente e istruttivo, perchè ci mostra ancora una volta la inconciliabilità di questi due temperamenti, incontratisi per caso e destinati a discostarsi sempre più per due vie divergenti: l'esaurimento senile della pittura di un cinquecentista in ritardo da un lato; dall'altro la sensibilità lievitante, irrequieta e nuova di un artista originalissimo gravido di presentimenti e di sviluppi, che soltanto oggi, dopo così lunga dimenticanza, si torna a capire e ad apprezzare; mentre, d'altra parte, il Cigoli va ed andrà fatalmente sempre più rientrando, insieme a tanti altri suoi pari, ancora oggi troppo esaltati, nel suo modesto rango di pittore accademico.

MATTEO MARANGONI.

(1) Nè i vecchi storici, nè la Endres Soltmann, nè l'Oldenbourg fanno cenno dell'influenza del Rubens sul Feti.

(2) Il ritratto dell'attore Gabrielli, riprodotto a pagina 780, non è quello più generalmente conosciuto della Galleria di Venezia. Il nostro, della Galleria dell'Ermitage, si rivela, a mio parere, assai superiore al primo per maggiore ampiezza e scioltezza di forma.

(3) Riproduco qui, anzichè quella del Louvre, la bella, ma meno psicologicamente espressiva, replica della Galleria dell'Accademia di Venezia, che io, contrariamente a quello che ne pensano l'Oldenbourg e altri, credo del Feti stesso (quantunque dopo tanto tempo che non l'ho più vista debba affermarlo dalla fotografia, non essendo a Venezia la tela ancora riesposta), se non altro per le felicissime varianti, alcune delle quali, come la statuetta e i pampini d'uva, mi paiono tra i più bei pezzi di pittura del Feti.

(4) È soltanto per comunanza di origine che questa figura ricorda il piccolo " Battista " un tempo esposto agli Uffizi che porta scritto dietro il nome del Lys? (Pubblicato anche dall'Oldenbourg in J. LYS, *Biblioteca d'Arte Illustrata*, 1921, Tav. XIII).

(5) Di quest'opera mi dicono esistere una cattiva replica in San Marcuola a Venezia.

IL MONUMENTO DI LIBERO ANDREOTTI AI CADUTI DI RONCADE.

Il piccolo comune di Roncade in provincia di Treviso ha avuto la buona idea di dare, senza concorso, la commissione del monumento in onore dei suoi caduti in guerra allo scultore Libero Andreotti. E questi ha modellato una delle poche sculture davvero monumentali, solenni ed italiane finora, su questo soggetto eroico, innalzate sulle nostre piazze.

Trae questa scultura la sua ispirazione da un motivo classico frequente nella ceramica e nei piccoli bronzi greci ed etruschi: di Eos che salva il cadavere del figlio Memnone ucciso da Achille, portandolo in cielo. Ma da questa lontana ispirazione classica l'Andreotti è salito con potenza d'invenzione e di modellazione a creare un'opera originale e moderna, cioè viva ed espressiva. Per lui, come pei toscani del Rinascimento, il ricordo dell'arte antica è, prima di tutto, una prova di nobiltà e di fedeltà alla tradizione patria.

I meriti più evidenti di questo monumento sono l'armonia della composizione, l'equilibrio dei volumi, la semplicità della modellazione, la chiarezza della figurazione: tutte qualità che una volta sembravano necessarie alla scultura monumentale e che negli ultimi sessanta o settanta anni erano state perdute, anzi derise, col risultato che tutti vedono e sanno, e che si riassume nel diffuso desiderio di liberare tante piazze delle nostre città dai gesticolanti orrori che le ingombrano e deturpano.

Nessuna parte di questa scultura è superflua; nessun punto di questo gruppo è vuoto od inerte. Forse l'Eroe caduto, definito con un meditato realismo nella parte inferiore del suo corpo, ha nel volto una bellezza un poco fredda e tonda, più di dormente che di morto; ma speriamo che lo scultore possa ancóra, sulla cera, rendere questa bellezza più tragica senza pur toglierle nobiltà. Questo diciamo perchè abbiamo ben sentito, guardando quest'opera, quale è stata la volontà dell'artista: che la contemplazione di essa opera non si risolva in pianto, ma in ammirazione ed in gloria.

Nè quest'arte cade nel lezioso e nell'approssimativo degli accademici senza anima e senza ossa. Basta guardare la sobria efficacia e la squadrata modellazione delle parti nude per convincersi che l'Andreotti non ha approfittato della allegoria astratta per sfuggire comodamente allo studio del vero, ma ha condotto questo studio del vero, con accordi di linee, bilichi di masse ed esclusione dei particolari inutili, a grandezza d'allegoria.

U. O.

L. ANDREOTTI: MONUMENTO AI CADUTI DI RONCADE.

L. ANDRIOTTI: MONUMENTO AI CADUTI DI RONCADE.

L. ANDREOTTI: MONUMENTO AI CADUTI DI RONCADE.

COMMENTI.

UN'INCHIESTA SULL'INSEGNAMENTO ARTISTICO.

Ecco altre risposte alle nostre due domande sulla riforma dell'insegnamento artistico.

Ripetiamo le domande:

1) *È utile che l'insegnamento delle tre arti maggiori resti, negl'Istituti e Accademie di Belle Arti, separato dall'insegnamento delle arti dette minori? O è necessario che tutto l'insegnamento dell'arte diventi solo pratico e tecnico, che cioè si crei in varii gradi un solo tipo di Scuola e d'Istituto d'arte, con laboratorii e officine, adattando queste Scuole e Istituti agli usi, alle tradizioni, ai materiali e alle industrie artistiche locali?*

2) *Se si crede che i due insegnamenti debbano restare distinti, quali Istituti di Belle Arti possono essere soppressi? E quali possono essere più utilmente trasformati in Istituti e Scuole d'arte industriale?*

Nei prossimi fascicoli pubblicheremo le risposte di altri artisti.

È opportuno ricordare che non abbiamo interrogato gli artisti che oggi insegnano negl'Istituti di Belle Arti.

LIBERO ANDREOTTI

Un solo tipo di scuola e dipendente, s'intende, dal Ministero dell'Istruzione; scuola tecnica e pratica, ma facendo bene attenzione allo stato attuale dell'insegnamento pratico, dipendente com'è dal Ministero dell'Industria che sembra interessato a perpetuare maestranze viziate dal pessimo uso.

Rinnovamento pratico ma esclusivamente dipendente dall'insegnamento artistico: lavoranti e capimastri al servizio puro e devoto del Maestro. Non è detto che i lavoranti attuali invasati dell'antico ad uso commerciale, rispondano menomamente a questo scopo e a questo bisogno. Fare, con questi istituti o scuole, dei lavoranti d'arte significa aprire la via dell'arte la quale s'imbocca solo da questo cammino.

Non è indispensabile, a mio avviso, alcun regionalismo, se non per considerazioni economiche.

Le Accademie, quelle che debbono rimanere, quattro in tutta Italia, siano libere Università cui non si acceda che attraverso a queste Scuole pratiche; siano atte a facilitare soltanto ai più degni il periodo di concretamento e di affermazione.

BACCIO M. BACCI.

M'è grato rispondere alle domande di *Dedalo*, perchè l'insegnamento nelle Accademie e negli Istituti di Belle Arti ha toccato e tocca troppo da vicino tutta la nostra generazione di artisti la quale ha dovuto faticare anni ed anni, andando avanti a tastoni e perdendo un tempo prezioso, per acquistare quella conoscenza della tecnica e del mestiere che, logicamente, doveva essere appresa frequentando le Accademie e gli Istituti suddetti.

Credo che l'insegnamento com'è impartito ora, salvo rarissime eccezioni dovute al merito personale di buoni maestri, sia semplicemente inutile, quando non riesca dannoso. Mi pare che nelle scuole si dovrebbero, in grado preparatorio, insegnare gli elementi fondamentali necessari a tutte le arti; e poi, in un secondo tempo, la pratica delle diverse tecniche, considerandole anche scientificamente e storicamente, tanto quanto sia utile. Guardando da questo punto l'avviamento all'arte, non capisco che vantaggio porti la classifica di arte maggiore o minore, con tutte le distinzioni e divisioni che ne son nate. Per me, quando la tecnica nel trattar la materia non costituisce più un impaccio ma agevola l'espressione, entrano in gioco le qualità più intime e assolute dell'individuo; e allora non sarà più questione di scuola.

GUIDO CADORIN.

L'abolizione delle Accademie e Istituti di Belle Arti è necessaria, a mio modesto avviso, per varie ragioni che cercherò di accennare. L'allievo licenziato dalle Accademie ed Istituti di B. A. è sempre o un incompleto o uno spostato. Incompleto poichè apprende solo nozioni, dire-

mo, grammaticali, e mai nozioni tecniche, qualunque sia il ramo dell'arte sua. Qualche eccezione potrà farsi forse per la scultura e le incisioni. In ogni modo egli esce senza alcuna comprensione dello spirito eterno dell' arte, senza pratica manuale, solo riempito di studii dal gesso o dal modello, e di molti preconcetti dannosissimi.

Quando si trova a contatto con la realtà, deve faticosamente rifare una lunga strada, distruggere ciò che lo gonfia, e assorbire ciò che lo nutrirà. Questo, pel vero artista. Il mediocre invece progredirà sulla meschina e fotografica copia dal vero senza alcuna preoccupazione, e riempirà esposizioni, case, chiese, ecc., del suo detestabile gusto, formando purtroppo il tòno dell'epoca.

Poichè nelle Accademie ed Istituti di B. A. si fa in pratica l'accettazione, e la livellazione conseguente, di tutti gli individui e si ha il coraggio di dare a tutti il diritto di studiare in scuola il vero e di copiarlo o interpretarlo secondo la propria capacità. Così un tale che nelle antiche scuole sarebbe stato destinato a campir fondi, ad eseguire copie di piante architettoniche o a formare gessi per tutta la sua vita, oggi dipinge quadri e ritratti, edifica e scolpisce. Cambiando fisionomia alla Scuola e riservando l'interpretazione del vero e l'affermazione della verità agli eletti, si compirebbe una vera e grande selezione.

La stessa cosa si può dire, in un certo senso, anche per l'architettura che viene insegnata con criteri freddi, scolastici e lontani dalla vita.

Però non affermo che tutto l'insegnamento dell'arte debba diventare puramente pratico e tecnico. Si crei pure un solo tipo di Scuola e d'Istituto d'arte con laboratori e officine, e si adatti pure agli usi, alle tradizioni, ai materiali e alle industrie artistiche locali: ma nei principalissimi centri si innesti in queste scuole l'Istituto di Arte con insegnamento superiore e libero. In esso veri e grandi maestri (sono pochissimi in Italia e perciò siano pochissimi gl'Istituti Superiori) diano tutta la loro sapienza ai giovani veramente degni dell' insegnamento della grande arte.

Il primo tipo di scuola dovrebbe venire organizzato con criteri ben differenti da quelli in vigore. La Scuola d'arte è ora, salvo nobilissime eccezioni, rifugio di molti paurosi e di molti inetti, ed anche i buoni con le strettoie dell'orario pedantesco vi si perdono e vi si mummificano.

E l'insegnamento delle arti decorative dovrebbe divenire pratico, far lavorare cioè gli alunni per il pubblico con l'intento di farne delle maestranze intelligenti, invece che dei freddi meccanici come sono in generale gli allievi appena usciti dalle scuole odierne d'arte decorativa. L'Istituto Superiore dovrebbe essere dotato di artisti scelti da una Commissione superiore senza bisogno d'inutili e falsi concorsi.

Il maestro una volta nominato dovrebbe avere il diritto insindacabile di scegliersi lui i discepoli, con la piena responsabilità dell'accettazione e dello scarto. Egli dovrebbe essere completamente libero da ogni preoccupazione di corsi, esami, metodi, programmi ministeriali ecc. L'allievo potrebbe perciò uscire completo dalla scuola, prima o dopo a seconda della sua natura e dei suoi meriti.

Ogni maestro, sia esso pittore architetto o scultore, dovrebbe avere un solo obbligo: quello di dare una prova pratica, dopo un certo tempo, del valore spirituale, tecnico e pratico della sua scuola eseguendo, insieme ai suoi discepoli, o un progetto o una decorazione o un monumento. Tanti edifici governativi e comunali sono orrori da demolire e da ricostruire....

"Non gettate le perle ai porci". Questo oggi avviene tutti i giorni. Sarà sempre così? Non è tempo questo per gridare sui tetti le cose che ieri ci sussurravamo all'orecchio?

ERMENEGILDO LUPPI.

Ritengo utile che l'insegnamento delle tre arti maggiori resti negli Istituti e Accademie di B. A. separato dall'insegnamento delle arti minori, il quale dovrebbe essere lasciato alle cosidette scuole di arte industriale. Separato, ma coordinato con quelle; nel senso che, passate le scuole di arte industriale al Ministero della Pubblica Istruzione, adattate alle tradizioni, ai materiali e alle industrie artistiche locali, riordinati i loro programmi in modo da coordinarli con l'insegnamento impartito negli Istituti e nelle Accademie di B. A., dovrebbero le scuole industriali costituire il primo gradino dell'insegnamento artistico, il vivajo dal quale solo gli eletti, coloro che sono dotati di vera e propria e provata vocazione, dovrebbero ascendere allo studio delle arti maggiori.

Una volta stabiliti questi rapporti fra scuole di arte industriale e Istituti e Accademie di B. A., è mia opinione che il numero degli Istituti e Accademie possa essere ridotto, abolendo tutti quelli che vivono di misera vita in città che non siano principalissime.

ANTONIO MARAINI.

"*Dedalo* chiede a lei...." con queste parole Ugo Ojetti si indirizzà a noi artisti per sapere se ci sembri "utile che l'insegnamento delle tre arti maggiori resti nelle accademie di B. A. separato dall'insegnamento delle arti dette minori", e credo che non a caso le abbia messe in bocca proprio al patrono della sua bella rassegna. Sottile ironia invero che il mitico padre delle arti, simbolo pei Greci di ogni inventiva sagacia e destrezza nell'industre opera della creazione artistica, dall'oggetto prezioso su su fino alla statua, sia mandato in giro a compier lui questa inchiesta....

Con la sua tunichetta succinta e forse ancora i ferri del mestiere in mano, batterà la mano callosa contro le nostre porte. E ci troverà tutti rinchiusi, imprigionati nelle nostre specializzazioni; qui l'artista, là l'artigiano, lontani l'uno dall'altro, incapaci di capirsi e pure obbligati a collaborare; scultori che non sanno di marmo, di

legno, di bronzo, e sbozzatori, intagliatori, cesellatori che non sanno di modellatura. Ah! dovrà ridere Dedalo il *primus artifex*, nato dalla stirpe regale di Eretteo, eppure esperto al fuoco, al vento, all'acqua, per temprar metalli, per foggiar cere, per tornir vasi, da vero operaio, e capace insieme dei più vasti concepimenti, da autentico creatore, architetto per Minosse, coreografo per Arianna, e scultore per sè stesso. – Come avrei io potuto (egli ci dirà) con tutte le vostre distinzioni limitazioni e timidezze, riuscire ad aprire gli occhi, a snodar le braccia, a muovere le gambe delle statue, a far vivere in una parola, le statue sino ad allora stecchite nei loro blocchi informi? E se non mi credete, leggetevi gli scrittori del mio paese, da Aristotile a Pausania. Solo ricordatevi che ad infondere la vita nelle mie creazioni non giunsi per opera di magía o di meccanici strattagemmi, come quello attribuitomi di porre l'argento vivo nel corpo delle statue così da doverle legare onde non fuggissero. No: vi giunsi facendomi al mestiere per signoreggiar la materia e renderla obbediente ad ogni mio volere nell' attimo dell'ispirazione.

Quanto a me, qualora Dedalo bussasse anche alla porta del mio studio, invece di rispondergli mostrando le mie bazzecole, se pure manifestino almeno la buona volontà d'affrontare oltre la scoltura pura anche l'arte applicata, chè me ne vergognerei, gli tradurrei, in greco per lo meno omerico, un mio articolo apparso sulla "Tribuna" del 21 dicembre 1919, quando cioè la Commissione che doveva studiare la riforma dell'insegnamento artistico non era nominata, ove sono anticipati i capisaldi delle proposte elaborate poi dalla stessa Commissione sotto la presidenza di Ugo Ojetti. E precisamente l'abolizione dei due insegnamenti separati delle arti minori e maggiori, e l'istituzione di un corso unico che li unifichi, li coordini, li gradui; d'un corso unico in due gradi, dando al primo la funzione preparatoria di guidare i passi iniziali dei giovani candidati all'arte, e di formarne dei provetti artigiani, al secondo la funzione di condurre quelli di questi artigiani mostratisene meritevoli alla dignità di pittori, scultori e architetti.

Dopo di che non avrò più bisogno di trattenere Dedalo, per provargli come i miei convincimenti siano da lunga data tutti in favore della riforma implicita nelle sue chiare domande, senza mezzi termini, e sarò lieto di vederlo tornare a batter l'ala sulla copertina della rivista, ove già con tanto gusto è realizzato l'accostamento delle arti maggiori e minori.

C. E. OPPO

Io sono per la totale abolizione degli Istituti di Belle Arti: tutti.

E sono contrario anche alla creazione di scuole d'artigianato o d'arte decorativa o d'arte applicata o d'arte industriale, o comunque si vogliono chiamare.

A me pare che lo Stato non abbia l'obbligo d'insegnare l'Arte e abbia invece lo strettissimo dovere di aiutare e proteggere gli artisti già fatti.

Perchè creare concorrenti ai bravissimi operai vetrai di Murano e di Venezia, ai buonissimi ceramisti abruzzesi e faentini, e a tutti gli altri operai-artisti che le poche industrie artistiche italiane riescono appena a far vivere? E poi chi insegnerebbe agli scolari? Dove sono gli artisti italiani che abbiano creato qualcosa di nuovo, di italiano, nell'arte applicata?

A me pare che occorra avere prima gli artisti per avere anche ottimi artigiani.

Ecco dunque quello che dovrebbe fare lo Stato: dar lavoro agli artisti con quei denari ora spesi per le scuole. Per esempio gli Istituti di B. A. costano attualmente allo Stato due milioni annui, e più. Se si ripartissero questi milioni in lavori di decorazione d'edifici pubblici, mettiamo il caso, da terminarsi in quattro anni, ecco súbito che si potrebbe dar lavori di ottocentomila lire l'uno a dieci artisti. Gli artisti si procurerebbero i loro aiutanti o scolari: ed ecco subito la Scuola.

Non nego che in un primo tempo si potrà anche avere qualche risultato grottesco: ma tutto sta ad incominciare.

Una sola scuola si dovrebbe conservare: quella d'architettura, ma organizzata in modo da seppellire per sempre l'eterno dibattito tra ingegneri e disegnatori di architettura.

MARCELLO PIACENTINI

Non è l'abilità tecnica e pratica che generalmente manchi agli artefici italiani. Non è la bontà dei materiali, nè la esattezza della esecuzione che generalmente faccia difetto al nostro prodotto artistico industriale. Fa difetto il buon gusto, fa difetto la preparazione estetica e la persuasione del valore che può avere un'alta guida artistica in un laboratorio.

I più grandi setifici d'Italia, che producono annualmente chilometri di tessuti, con bilanci finanziari di parecchi milioni, spendono appena qualche centinaio di lire per pagare un modestissimo disegnatore, assuntore del più delicato compito, quale è quello di fornire tutti i modelli.

Le grandi case italiane di mobili, eccettuata la Ducrot che ebbe per direttore il Basile, costruiscono tecnicamente ottima suppellettile, armadi con gli assi ben connessi, tavole e sedie solide con legni levigatissimi. Ma dal lato artistico quasi tutta questa produzione è spaventosamente volgare: proporzioni goffe, linee tormentate, ornati banali.

Dove trovare scalpellini più abili dei romani? Nessun groviglio di foglie d'acanto in capitelli compositi, nessuna sfumatura di voluta ionica dà loro la menoma sensazione di difficoltà. Ma se, per sua disgrazia, l'architetto dimentica nel disegno o non chiarisce il più insignificante particolare, allora lo scalpellino t'inventa la cosa più balorda e orribile del mondo.

Ottima maestranza, ma pessimo gusto, nessuna preparazione artistica, nessuna unità di indirizzi nè di vedute.

Noi ammiriamo spesso certe splendide stoffe francesi e inglesi e certi perfetti mobili e ceramiche viennesi. Gridiamo allora la superiorità dell'arte e della produzione straniera.

I nostri prodotti, tecnicamente, sono quasi sempre altrettanto buoni. Una seta stampata di Como non vale molto meno, come stoffa, delle sete di Lione, nè un armadio di Milano val meno, come bontà di esecuzione, di uno di Monaco. Ma la seta di Lione e l'armadio di Monaco non soltanto sono buoni prodotti industriali: essi sono stati immaginati e disegnati da veri artisti, esperti in arte applicata; artisti tutti legati tra loro da unità di indirizzi e di ispirazioni; unità che noi vediamo, pure attraverso le differenti esplicazioni dovute alle diverse materie, nella maiolica e nella stoffa, nel metallo e nel vetro. Questo appunto costituisce tutta la superiorità di quei prodotti.

I nostri industriali, increduli nella somma importanza di questo fatto, trattano la compilazione dei modelli come l'ultima cosa e l'affidano al più modesto frequentatore di scuole serali, senza gusto, senza conoscenza alcuna. Così le forme e le stampe si ripetono fino alla nausea, banali copie di motivi antichi, non compresi e non assimilati. Deruta e Castelli riproducono ancora i motivi di cento e più anni fa: se vi provate a presentar nuovi disegni, sarete apaticamente respinto. Questa non è conservazione di carattere tradizionale, ma incapacità di progresso.

Il programma della grande Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali che si terrà a Parigi l'anno venturo, avvenimento che già si annunzia grandiosissimo, così inizia il suo appello a tutte le Nazioni: " L'Exposition..... est ouverte à toutes les industries dont la production présente un caractère d'art et des tendances *nettement modernes* ". L'art. 4 del regolamento dice testualmente così: " Sont admises à l'Exposition les oeuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées et présentées par les artistes, artisans, industriels, créateurs de modèles et éditeurs, et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes. En sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens ".

Saliamo ora alle alte vette dell'arte pura. Degli scultori ben pochi sono oggi degni di questo nome: essi *modellano la creta*, non *scolpiscono il marmo*. E la maggior parte di essi, come quasi tutti i pittori, non mirano che alle Gallerie. Quando penso che tutti i pittori del mondo (quante decine di migliaia!) tutte le mattine alzandosi, si sentono liberi di riempire una tela, o con un nudo, o con una natura morta, o con un paesaggio o con qualsiasi altra fantasia passi loro per la mente, mi vien fatto di pensare all'inutilità, alla vacuità di tutta questa gente, che pur rappresenta così grandi valori e così grandi forze: forze e valori che, bene adoperati, potrebbero produrre tanta ricchezza morale e materiale.

Ma essi rimangono sempre chiusi nel loro studio: disdegnano i più la decorazione e le arti minori, non conoscono le materie con cui si fanno tutte le cose necessarie alla vita, e tra le quali viviamo.

Insegnanti d'istituti artistici industriali, spesso ottimi artisti d'arte pura, dettano e correggono disegni di composizioni di vetrate istoriate, senza esser mai entrati in una vetreria, senza sapere affatto nè che cosa sia il vetro, nè come lo si lavori, nè quali sieno le sue resistenze, le sue qualità e caratteristiche tecniche.

Come un compositore di musica non può contentarsi di lasciar cantare la sua vena melodica, ma deve conoscere almeno i caratteri, le risorse, la *portata* di tutti gli strumenti (se non saperli suonare), per farli entrare esattamente ed esaurientemente in gioco nelle proprie composizioni, così un artista plastico deve conoscere la forza, la resistenza, la condotta delle materie che costituiscono la base di tutti gli oggetti che adoperiamo.

Da una parte dunque abbiamo maestranze abili nel mestiere, ma prive di ogni cultura e di ogni senso d'arte; dall'altra artisti puri, ma lontani dalla vita, intolleranti e ignari di come si crea ogni cosa ci capiti ogni giorno sotto mano, e che dovrebbe esser, come nella età in cui l'Italia era tutto un maggio, sempre fine, sempre bella, sempre opera d'arte.

Quale allora la conclusione?

Che l'insegnamento delle arti maggiori e di quelle minori debbono avvicinarsi e star l'uno a contatto dell'altro.

Gli artefici, pur esercitandosi nel loro mestiere, vivranno in un ambiente più elevato, saturo di arte e di buon gusto; gli artisti apprezzeranno le infinite seduzioni del mestiere e le ispirazioni che può suscitare la materia. E ciò potrà giovare anche a dare alla loro arte pura saldezza e razionalità.

Insegnamento dunque non separato, ma non tutto *soltanto* pratico e tecnico.

Una prima fase d'insegnamento pratico e tecnico, ma anche di coltura generale ed estetica per tutti; poi una seconda fase di specializzazione, con corsi di perfezionamento per gli artefici e corsi superiori per gli artisti puri.

Ciò non si può ottenere che con una radicale trasformazione di tutti gli attuali Istituti di B. A.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

INDICE

INDICE DEGLI ARTICOLI

LUIGI DAMI - Il polittico pisano di Simone Martini . . . . pag. 5
GIULIO LORENZETTI - Una scultura italiana del '500 al Louvre . „ 14
AUGUSTO CALABI - Marcantonio . „ 24
RAFFAELE CALZINI - Ritratti di Francesco Hayez . . . . „ 46
G. QUIRINO GIGLIOLI - I più bei vasi greci di Villa Giulia . . „ 69
TANCRED BORENIUS - Il contributo dell' Inghilterra alla Mostra di Palazzo Pitti . . . . . „ 92
UGO OJETTI - Lo scultore Ermenegildo Luppi . . . . . „ 109
MARIO TINTI - Mario Sotgia Rovelli e i suoi cuoi . . . . . „ 124
GINO FOGOLARI - La Teca del Bessarione e la Croce di San Teodoro di Venezia . . . . . „ 139
GIULIO CANTALAMESSA - Due "Annunciazioni" di Guido Reni . . „ 161
GUGLIELMO PACCHIONI - Il pittore Giuseppe Bazzani . . . . „ 166
ALDO RAVÀ - Appartamenti e arredi veneziani del '700 – III. Il palazzo Guillon-Mangilli . . . . . „ 189
ROBERTO PAPINI - Il centro da tavola del Vicerè . . . . . „ 195
ALESSANDRO DELLA SETA - Base di statua con rilievi arcaici scoperta in Atene . . . . . „ 207
LUIGI DAMI - L'Evangelario greco della Biblioteca di Siena . . „ 227
FILIPPO NEREO VIGNOLA - Il Cristo deposto e le figure piangenti in San Fermo Maggiore a Verona . „ 239
CARLO GAMBA - Orazio Gentileschi „ 245
SOFIA CHINI - Un bozzetto inedito di Antonio Canova. . . . . „ 266
GIUSEPPE FIOCCO - Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia „ 275
ACHILLE BERTINI-CALOSSO - Il San Giovanni Battista di Giovanni Antonio Houdon . . . . . „ 289
UGO OJETTI - Canova e Stendhal . pag. 307
FRANCESCO MALAGUZZI VALERI - Sculture del Rinascimento a Bologna „ 341
FILIPPO ROSSI - Le legature italiane del '500 alla Mostra storica di Palazzo Pitti . . . . . „ 373
ENRICO SACCHETTI - Il pittore Rubaldo Merello . . . . . „ 396
ALESSANDRO DELLA SETA - Un'altra base con rilievi arcaici scoperta in Atene . . . . . „ 409
PAOLO D'ANCONA - Alessandro Magnasco detto il Lissandrino . . „ 424
GIUSEPPE MORAZZONI - Doccia, I „ 450
ALBERTO RICCOBONI - Il bozzetto del Napoleone di Canova . . „ 466
UGO OJETTI - Domenico Trentacoste e il monumento di Mons. Bonomelli „ 471
ETTORE GABRICI - Ritratti romani della Sicilia . . . . . „ 475
CARLO VICENZI - Mobili lombardi del '400 nei Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano . . . „ 482
ORLANDO GROSSO - Gli animalisti genovesi nei primi del '600 e A. M. Vassallo . . . . . „ 502
GIUSEPPE MORAZZONI - Doccia, II „ 523
G. V. CALLEGARI - Scultura, lapidaria, oreficeria, nel Messico precolombiano „ 541
ACHILLE LOCATELLI MILESI - La collezione dei Conti Moroni a Bergamo . . . . . „ 569
ARTURO JAHN RUSCONI - La mostra dei disegni del '600 e del '700 alla Galleria degli Uffizi 584
ACHILLE PATRICOLO - Il santuario della Venerata Donna As Sayeda Ruqqaya in Cairo . . . . . „ 605
BERNARD BERENSON - Una predella di Masolino nel Museo Ingres a Montauban . . . . . „ 633
RICHARD OFFNER - Un pannello di Masolino a San Giuliano a Settimo „ 636
ANGELO PINETTI - Sette bronzi di Antonio Carra bresciano . . „ 641

UGO OJETTI - Il pittore Felice Carena . . . . . pag. 649
ANTONIO MUÑOZ - Ritratti a busto del '600 romano . . . . . „ 671
MATTEO MARANGONI - Domenico Feti, I . . . . . „ 695
FRANÇOIS FOSCA - Il pittore René Piot . . . . . „ 711
CARLO CECCHELLI - Il Tempietto Longobardo di Cividale del Friuli „ 735
LUIGI DAMI - Legni policromi di Siena . . . . . „ 760
MATTEO MARANGONI - Domenico Feti, II . . . . . „ 777
UGO OJETTI - Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Roncade pag. 793
L. ANDREOTTI - B. M. BACCI - I. BRASS - G. CADORIN - A. CARBONATI - B. CIARDI - A. DISCOVOLO - E. LUPPI - E. G. MALERBA - A. MARAINI - A. MAZZUCOTELLI - A. MULLER - A. NATTINI C. E. OPPO - M. PIACENTINI - R. ROMANELLI - A. SARTORIO - A. SOFFICI A. WILDT - A. ZANELLI - Un'inchiesta su l'insegnamento artistico . . . . pagg. 732, 797
COMMENTI - pagg. 68, 204, 272, 670

INDICE DEGLI AUTORI

Andreotti Libero . . pag. 797
Bacci Baccio . . . „ 797
Berenson Bernard . . „ 633
Bertini Calosso Achille . „ 289
Borenius Tancred . . „ 92
Brass Italo . . . „ 732
Cadorin Guido . . . „ 797
Calabi Augusto . . . „ 24
Callegari G. V. . . . „ 541
Calzini Raffaello . . „ 46
Cantalamessa Giulio . . „ 161
Carbonati Antonio . . „ 732
Cecchelli Carlo . . „ 735
Chini Sofia . . . „ 266
Ciardi Beppe . . . „ 732
Dami Luigi . . . „ 5, 227, 760
D'Ancona Paolo . . „ 424
Della Seta Alessandro . „ 207, 409
Discovolo Antonio . . „ 733
Fiocco Giuseppe . . „ 275
Fogolari Gino . . . „ 139
François Fosca . . . „ 711
Gabrici Ettore . . . „ 475
Gamba Carlo . . . „ 245
Giglioli G. Quirino . . „ 69
Grosso Orlando . . „ 502
Locatelli Milesi Achille . „ 569
Lorenzetti Giulio . . „ 14
Luppi Ermenegildo . . „ 798
Malaguzzi Valeri Francesco „ 341
Malerba G. Emilio . . pag. 733
Maraini Antonio . . „ 798
Marangoni Matteo . . „ 695, 777
Mazzucotelli Alessandro . „ 733
Morazzoni Giuseppe . . „ 450, 523
Muller Alfredo . . . „ 733
Muñoz Antonio . . „ 671
Nattini Amos . . . „ 733
Offner Richard . . . „ 636
Ojetti Ugo . . . „ 109, 307, 471, 649, 793
Oppo C. E. . . . „ 799
Pacchioni Guglielmo . „ 166
Papini Roberto . . . „ 195
Patricolo Achille . . „ 605
Piacentini Marcello . . „ 799
Pinetti Angelo . . . „ 641
Ravà Aldo . . . „ 189
Riccoboni Alberto . . „ 466
Romanelli Romano . . „ 734
Rossi Filippo . . . „ 373
Rusconi Jahn Arturo . „ 584
Sacchetti Enrico . . „ 396
Sartorio Aristide . . „ 734
Soffici Ardengo . . . „ 734
Tinti Mario . . . „ 124
Vignola Filippo Nereo . „ 239
Vicenzi Carlo . . . „ 482
Wildt Adolfo . . . „ 734
Zanelli Angelo . . . „ 734

INDICE DEGLI ARTISTI

I numeri in grassetto rimandano alle illustrazioni

Albani Francesco . . pag. 166
Algardi Alessandro **687**, 688, **689** **690**, **691**, 694
Allegri Antonio *vedi* Correggio
Allori Cristofano 588
Andrea del Castagno 638
Andrea del Sarto 585, 636, 700
Andreotti Libero . . .. 110, 117 da **793** a **796**
Andrieu Jean Pierre 714
Anreiter Antonio **453**, 462
Ansaldo Giovanni Andrea . .. 506
Antonio da Briosco 343
Antonio da Fiesole 343
Antonio d'Andrea da Lucca .. 343
Antonio da Ostiglia 346
Antonio di Minello da Padova 346
Appiani Andrea 48, **309**
Assereto Giovacchino 506
Avondo Vittorio 649

Baldassini Luigi 529, 534
Bandinelli Baccio 25
Barbella Costantino 111
Barbieri Giov. Francesco *vedi* Guercino.
Baroni Eugenio 117
Bartolo d'Antonio da Firenze .. 343
Bartolo di Fredi 768
Bartolomeo di Tommè . .. 772
Barzaghi Francesco 112
Bassano, (i da) 181, 182, 275 288
Bassano, Jacopo da 584, 695, 698 700
Bassano, Francesco da . .. 710 (n)
Bastiani Lazzaro 156
Batoni Pompeo **97**, 108

Bazzani Gaspare . . . pag. 168
Bazzani Giuseppe . . .. da **166** a **188**
Bazzi Giov. Andrea *vedi* Sodoma.
Bellini Gentile 148, 149, 156
Bellini Jacopo 144
Bellotto Bernardo **102**, **103**, 104
Benvenuto di Giovanni . .. **770**
Bernard Emile 720
Bernini Gianlorenzo 161, 164, 602 671, 674, 676 678, 679, 680 682, **684**, 686 688, 692, **693** 694, 777
Bernini Pietro 686
Bernini (scuola del) **678**, **681**
Berrettini *vedi* Pietro da Cortona
Bini Gaspare 529
Biondi Ernesto 110
Bistolfi Leonardo . . .. 116, 117, 341 650, 670 (n)
Böcklin Arnaldo. 520
Boel Pietro 506
Bolgi Andrea 688
Bonone Carlo 262
Bonnard Pierre 714
Borgianni Orazio 698, 700, 704
Borgognone 584
Bottalla Giov. Maria 280
Botticelli 134, 638, 640 722
Bouchardon Jacques 290
Breughel dei Velluti 508
Brentani Simone 641
Bronzino 588
Brunelleschi Filippo 471
Bruschi Gaspare. **457**, 460, 462 524, 532
Bruschi Giuseppe 524, 528
Buonamici Giov. Battista . .. 529
Bussy Simon 714

Caccavello Annibale . . pag. 22
Calandra David . . . „ 117
Calegari Sante . . . „ 641
Callot Jacopo . . . „ 430, 700
Cambiaso Luca . . . „ 256
Canale Antonio *vedi* Canaletto.
Canaletto . . . . „ 96, **100**, 190 194
Canova Antonio . . . „ 48, 114, 190 da **266** a **271** 300, 302, 303 da **307** a **340** da **466** a **470** 524, 676
Canti Giovanni . . . „ 166, 168, 172 181
Caracciolo G. B. *vedi* Battistello.
Caravaggio, Michelangelo da „ 245, 246, 262 264, 275, 276 280, 288, 584 585, 695, 698 700, 706, 707 792
Carcano Filippo . . . „ 649
Cardi Lodovico *vedi* Cigoli.
Carena Felice . . . „ da **649** a **669**
Carlone G. B. . . . „ 507
Carnevali Giov. *vedi* Piccio.
Carpioni Giulio . . . „ 280
Carpaccio Vittore . . „ 140, 148, 156
Carra Antonio . . . „ da **641** a **648**
Carra Giov. Antonio . . „ 641
Carra Giov. Carlo . . „ 641
Carracci (i). . . . „ 594, 695, 718
Carracci Agostino . . „ 172
Carracci Annibale . . „ 172, 276, 595 695
Carracci Ludovico . . „ 595
Carrière Eugène . . . „ 652
Carrucci Jacopo *vedi* Pontorno.
Cassana G. F. . . . „ 280, 281
Castello Valerio . . . „ 506
Castiglione G. B. . . „ 502, 506, 508 510, 511, 514 516, **519**, 520 **521**, 522, 600 640
Cavallino Bernardo . . pag. 777
Cavedoni Jacopo . . „ **593**, 594, 598
Cerquozzi Michelangelo . „ 430
Cézanne Paul . . . „ 716
Chassériau Théodor . . „ 726
Chimenti Jacopo *vedi* Empoli.
Cifariello Filippo . . „ 110
Cignaroli Giambettino . „ 641
Cigoli . . . . . „ 176, 585, **586** **587**, 695, 698 792
Cino di Bartolo . . . „ 343
Cordegliaghi Giannetto . „ 149
Correggio . . . . „ 166, 326
Cossa Francesco . . . „ 355
Costa Lorenzo . . . „ 372
Costa Nino. . . . „ 68
Cozzarelli Giacomo . . „ 774
Cremona Tranquillo . . „ 48
Crespi Giuseppe Maria . „ 184

Daumier Honoré . . „ 48
D'Auria Domenico . . „ 22
David Louis . . . „ 310, 312, 532
Dazzi Arturo . . . „ 117
De Ferrari Giovanni Andrea. „ 506, 522
De Ferrari Orazio . . „ 506
Delacroix Eugenio . . „ 46, 714, 731
Delaroche Hippolite . . „ 164
Del Duca Giacomo . . „ **675**, 686
Del Moro Giuseppe . . „ 462
Della Bella Stefanino. . „ 592, 594
Della Porta Teodoro . . „ 686
Delleani Lorenzo . . „ 649
Denis Maurice . . . „ 714, 716
Desiderio da Settignano . „ 371
Desiderio da Settignano (arte di) . . . . „ 365
Diana Benedetto . . „ 156
Dolci Carlo . . . „ 590, 592
Domenichino . . . „ 164, **594**, 598
Domenico da Parignano . „ 346, **347**
Domenico di Paris . . „ 365, **366**, 371
Donatello . . . . „ 117, 121, **360** 368, 471, 638 763, 774

Duccio di Buoninsegna . pag. 5, 664, 670 766
Dupré Giovanni . . . „ 117
Durer Alberto . . . „ 32, 34, 134 508, 700, 729

Egidio Fiammingo . . „ 682
Elsheimer (arte di) . . „ 777
Empoli . . . . . „ 588, **589**
Ettel Giuseppe . . . „ 528

Faccini Pietro . . . „ **592**, **594**
Fattori Giovanni. . . „ 649
Faucci G. . . . . „ **451**
Fanciullacci Pietro . . „ 529, 530, 534
Ferrari Ettore . . . „ 112
Feti Domenico . . . „ **95**, 96, 174 176, 181, 182 275, da **695** a **710**, da **777** a **792**
Fiaschi Angelo . . . „ 534
Fidia . . . . . „ 307, 309, 311
Finelli Giuliano . . . „ **677**, **685**, 686 688, 692
Fontanesi Antonio . . „ 649
Francesco di Giorgio . . „ **772**, **774**, 776
Francesco di Simone . . „ **361**, 368, 369
Francesco di Simone (arte di) . . . . „ **363**
Francia Francesco . . „ 372
Franz Hals. . . . . „ 702
Freat Paul . . . . . „ 161
Furini Francesco . . „ 588, 589, **590** **591**, 777
Fyt Jean . . . . . „ 508

Gallori Emilio . . . „ 112
Gauguin Paul . . . „ 652, 714, 716
Gano . . . . . „ 763
Gentile da Fabriano . . „ 722
Gentileschi Orazio . . „ 92, **93** da **245** a **266** 698, 792

Ghiberti Lorenzo . . pag. 352, 771
Ghislandi fra Vittore . . „ **580**
Giambologna . . . „ 197
Gigante Giacinto . . „ 68
Giolfino Niccolò. . . „ 242
Giordano Luca . . . „ 280, 282, 602
Giorgione . . . . „ 636
Giotto . . . . . „ 76, 125, 174 658
Giovanni da San Giovanni. „ 56, 588
Giovanni da Nola . . „ 20, 22
Giovanni da Siena . . „ 343
Giovanni delle Corniole . „ 390
Giovanni di Alemagna . „ 149
Giovanni di Cecco . . „ 772
Giovanni di Pietro . . „ 343
Giovanni Franc. da Imola . „ 342
Giovanni Pisano. . . „ 700, 760, 763 **764**
Giovanni Pisano (bottega di) „ **756**
Giulio Romano . . . „ 25, 174, 176
Giusti Gioacchino . . „ 529
Giusti Giovanni . . . „ 534
Giusti Pietro . . . „ 529
Gori Giuseppe . . . „ 111
Gonin Francesco . . „ 54
Gozzoli Benozzo. . . „ 722
Grandi Ercole . . . „ 112
Graziosi Giuseppe . . „ 117
Grechetto *vedi* Castiglione Giovanni Benedetto.
Greco. . . . . „ 438, 447, 448 698, 700
Grosso Giacomo. . . „ 650
Guardi Francesco . . „ 96, **101**, 104 108, 440, **581** **582**, **583**, 584 **598**, **599**, 602 702
Guercino. . . . . „ 165, 594, 598 600, 604 (note) 700, 710 (nota)
Guibertino da Padova . „ 756
Guidi Domenico. . . „ 688
Guido (Frate da) Pontignano „ 770, 772, 776
Guidoboni Bartolommeo . „ 510

Hayez Francesco . . pag. da **46** a **68**
Honthorst Gherardo . . „ 279
Houdon Giovanni Antonio . „ da **289** a **307** 311, 318

Induno Domenico . . „ 48
Jacobello del Fiore . . „ 149, 158
Jacopo de' Barbari . . „ 32
Jacopo della Quercia . . „ 341, **342**, **350** 352, 362, 365 772
Jacopo della Quercia (scuola di) . . . . . „ **343**, **344**, **345** **346**, **348**, **349** **351**, **355**, **356**
Juvara Filippo . . . „ 524

Laermans Eugène . . „ 122
Lancret Nicolas . . . „ 440
Lando di Stefano . . „ 772
Langetti Giambattista . „ da **274** a **288** 506
Latouche Gaston . . „ 520
Laurenziano Giacomo . . „ 686
Lebrun Charles . . . „ 784
Legros Pietro . . . „ 303
Leonardo da Vinci . . „ 711, 720
Liberi Pietro . . . „ 279
Lici Gaspare . . . „ 529
Lici Giov. Battista . . „ 529
Ligozzi Jacopo . . . „ 245
Lys Jan . . . . . „ 96, 181, 275 279, 704, 706 710, 777, 778 782, 784, 792
Lombardi Alfonso . . „ **371**, 372
Lomi Aurelio . . . „ 245, 252
Longhi Alessandro . . „ 256, 440
Lorenzetti Pietro . . „ 763
Loth Giancarlo . . . „ **278**, 279, 288
Luca di Leyda . . . „ 32
Luca di Tommè . . . „ 768
Luppi Ermenegildo . . „ da **109** a **124**

Macrino d'Alba . . . pag. 649
Maffei Francesco . . „ 188, 784
Magnasco Alessandro (detto il Lissandrino) . . „ 184, da **424** a **449**, **595**, 600 602, 604 (nota) 700, 702
Malò Vincenzo . . . „ 502, 506, 511 516, 522
Manet Edouard . . . „ 714, 731
Manfredi Bartolomeo . . „ 276
Mansueti Giovanni . . „ 156
Mantegna Andrea . . „ 134, 174
Maraini Antonio. . . „ 110
Maratta Carlo . . . „ 602
Marcantonio . . . „ da **24** a **46**
Mariani Camillo . . . „ **672**
Mariano d'Agnolo . . „ 772
Martini Simone . . . „ da **4** a **14** 763, 766, 776
Martino da Milano . . „ 343
Martino di Bartolommeo . „ 766, 768
Masaccio . . . . „ 638, 640
Masolino . . . . „ da **633** a **635** da **636** a **641**
Matisse Henry . . . „ 652, 711, 716
Matteo di Giovanni . . „ 776
Mazzola Francesco (*vedi* Parmigianino).
Mazzoni Guido . . . „ 372
Mazzuoli Giuseppe . . „ 692
Meer, Jahn van der . . „ 266, 698
Merello Rubaldo. . . „ da **396** a **408**
Merisi Michelangelo (*vedi* Caravaggio).
Metsu Gabriel . . . „ 266
Meucci Vincenzo . . „ 462
Michelangelo . . . „ 15, 18, 20 22, **116**, 117 121, 122, 125 319, 321, 322 324, 356, 718 763, 772
Michelozzo . . . . „ 370
Michetti Paolo . . . „ 670, (co)
Michetti Gennaro . . „ 572
Minerbi Arrigo . . . „ 110
Mino Da Fiesole . . „ 271, 471

Molinari Antonio . . pag. 288
Molteni Giuseppe . . „ 51
Monnot Stefano . . „ 688
Monteverde Giulio . . „ 112
Moreau Gustave . . „ 714
Moretto Da Brescia . . „ 569
Mosca Lorenzo . . . „ 111

Naccarino Michelangelo . „ 22
Neroccio di Bartolommeo . „ 766
Niccolò Dell'Arca . . „ 341, **353**, **357** 358, 360, 362 365, 369, 370 372
Niccolò Fiammingo . . „ 682
Niccolò Pisano . . . „ 772
Novelli Pietro Antonio . „ 194

Olmo Gian Paolo . . „ 576
Onofri Vincenzo . . „ 356, **368**, **369** **370**, 372
Orbetto . . . . . „ 275
Orsi Achille . . . „ 122

Padovanino . . . „ 276, 279
Paggi Giov. Battista . . „ 508, 522
Pagliaccetti. . . . „ 462
Palagi Palagio . . . „ 51
Palladio Andrea. . . „ 195
Pamphaios . . . „ **75**, 76
Pannini Gian Paolo . . „ **105**, **106**, **107** 108
Paolo di Niccolò da Bologna „ 343
Paolo Uccello . . . „ 635, 722
Parenti Pietro . . . „ 592
Parmigianino . . . „ 172
Pasini Alberto . . . „ 649
Piazzetta G. B. . . . „ **104**, 108, 166 275, 288, **597** 602
Picasso Pablo . . . „ 711
Piccio . . . . . „ 578
Piermarini Giuseppe . . „ 524
Piero della Francesca . „ 650, 658

Pieter Van Laer . . pag. 430
Pietro da Cortona . . „ 280, 594
Pietro Monaco . . . „ 152, 786, 788
Pintucci Niccolò . . „
Piola Domenico . . „ 508
Piot René . . . . „ da **711** a **731**
Pippi *vedi* Giulio Romano
Piranesi G. B. . . . „ 524, **603**, 604
Pisanello . , . . „ 244, 700
Pittoni G. B. . . . „ **108**
Pollajolo (i) . . . „ 134
Pollajolo Antonio . . „ 471
Pontormo . . . . „ 246, 588
Porbous Francesco . . „ 508
Poussin Nicolas . . . „ 520, 717, 731
Previtali Andrea . . „ **577**, 578
Priamo della Quercia. . „ 343

Raddi Zeffirino . . . „ 529
Raffaelli Giacomo . . „ da **195** a **204**
Raffaello . . . . „ 24, 25, 28, 34 40, 44, 45, 324 720
Raimondi Marcantonio *vedi* Marcantonio . . .
Réaumur René-Antoine . „ 452
Rembrandt . . . „ 438, 594, 698 702
Reni Guido . . . „ **94**, 96, da **161** a **166**, 594, 595
Renieri Niccolò . . . „ 276, **277**, 288
Ricci Sebastiano . . „ 184, 188, 190 **596**, 602
Riesener Jean-Henri . . „ 193
Ristori Carlo . . . „ 534
Rivalta Augusto . . . „ 112
Robbia (i) . . . „ 538
Robbia (arte dei) . . „ **365**
Romanelli Raffaello . . „ 112
Rosa Giovanni . . . „ 502, **505**, 506 **507**, 508, **509** 510, 511, 520 522
Rosa Francesco . . . „ 279, 280, 288
Rossellino Antonio . . „ 471
Rossellino Antonio (arte di) „ 365

Rossellino Bernardo . . pag. 774
Rosso Medardo . . . „ 112
Roussel K. X. . . . „ 714
Rubens Pietro Paolo . „ 174, 176, 181 182, 256, 262 275, 288, 502 511, 692, 700 706, 710, 777 792 (n)
Ruschi Pietro . . . „ **276**, 279, 280 288

Sahagun P. . . . „ 560
Sala Eliseo . . . „ 51
Salmeggia Enea detto il Talpino . . . . „ 578, **579**
Saltes Giorgio . . . „ 502
Salvatore Rosa . . . „ 430, 507, 602
Sammartino Giuseppe . „ 111
Sano di Pietro . . . „ 766
Sansovino Jacopo . . „ 15
Santacroce Girolamo . . „ **16**, **17**, **19**, **21** 22, **23**
Sanzio *vedi* Raffaello .
Saraceni . . . . „ 275
Scorza Sinibaldo . . „ 587, 508, 516 520
Segna di Bonaventura . „ 766
Selva Antonio . . . „ 187, 190, 191 194
Sèrusier Paul . . . „ 714
Sesto Bernardo . . . „ 158, **159**
Sestri (il) *vedi* Travi Antonio „
Settala Lodovico . . „ 452
Signorelli Luca . . . „ 220
Silvestro Dell'Aquila . . „ 365
Sirani Elisabetta . . „ 165
Sirani Giovanni Andrea . „ 165
Shythes . . . . „ **74**, 75, 76
Slodtz Michelangiolo . . „ 289, 290
Snyders Francesco . . „ 506, 508
Sodoma . . . . „ 649
Sogni Giuseppe . . . „ 51
Sotgia-Rovelli Mario . . „ da **124** a **136**
Sperandio . . . . „ 365

Stroifi Ermanno . . pag. 275, **276**
Strozzi Bernardo . . „ 96, **99**, 181 256, 275, 280 281, **503**, 506 507, 520, 584 600, 700, 778 782, 784

Tagliolini Lorenzo . . „ 534
Tempesta Pietro . . „ 430
Tenerani Pietro . . . „ 311
Teniers David . . . „ 511, 520
Ter Bosch . . . „ 266
Testa Pietro . . . „ 280
Tiarini Alessandro . . „ 594, 598
Tiepolo Giambattista . . „ 275, 281, 286 311, 438, **600** **601**, 602, 604 664, 702
Tiepolo Gian Domenico . „ 604
Tintoretto Jacopo . . „ 140, 178, 181 288, 424, 436 438, 695, 698 704
Tiziano . . . . „ 149, 154, 178 181, 275, 314 598, 650, 664 704
Travi Antonio detto il Sestri „ **504**, 514, 516
Trentacoste Domenico . „ da **471** a **476**
Tura Cosmè . . . „ 700
Turchi *vedi* Orbetto . .

Valsoldo . . . . „ 686
Van Dyck Antonio . . „ 246, 286, 502 506, 507, 508 692
Vanvitelli Luigi . . . „ 289, 306, 524
Varotari Alessandro *vedi* Padovanino.
Vasari Giorgio . . . „ 239, 240 (II)
Vassallo A. M. . . . „ da **502**, a **522**
Vecchietta . . . . „ 774

Velesquez Diego . . pag. 92, 288, 514
698, 700, 702
784
Vero L. . . . . „ 480
Veronese Paolo . . . „ 139, 174, 178
181, 182, 704
Verrocchio Andrea (del) . „ 368
Visentini Antonio . . „ 190
Vittoria Alessandro . . „ **153**, 156, 648
Vivarini Antonio . . „ 149
Vuillard E. . . . „ 714

Waals Goffredo . . . „ 506
Wael Cornelio . . . pag. 506
Wael Giovanni . . . „ 508
Wael Luca . . . . „ 506
Watteau Antonio . . „ 440, 520

Zampieri Domenico *vedi* Domenichino.
Zanchi Antonio . . . „ **279**, 288
Zanelli Angelo . . . „ 117, 123
Zocchi Arnaldo . . . „ 110, 111
Zocchi Cesare . . . „ 110, 111
Zocchi Emilio . . . „ 110, 111
Zurbaràn Francisco . . „ 698

INDICE DEI LUOGHI

I numeri in grassetto rimandano alle illustrazioni

Aquila
Chiesa di Collemaggio . pag. 365
Monumento ad Ovidio . „ 112

Aquilea
Basilica . . . . „ 758

Ascoli Piceno
Pinacoteca Comunale . „ **163**, 165

Atene
Acropoli . . . . „ 210
Museo Nazionale . . „ da **206** a **227** da **409** a **423** 552

Bassano
Museo Civico . . . „ 226, **267**, **433** **434**, 440

Bergamo
Biblioteca Civica . . „ 572
Collezione Loverini. . „ **436**
„ Moroni . . „ da **568** a **584**
Sant'Alessandro della Croce . . . . „ 282

Berlino
Galleria . . . . „ **707**
Museo Etnografico . „ 541, 564
„ Federico . . „ 18, **19**, 20, 22 **260**, 365, 368 374, 694, 774

Blockley (Londra)
Collez. Spencer Churchill „ **93**

Bologna
Certosa . . . . „ **360**, 368
Chiesa de' Servi . . „ 372
Madonna del Monte . „ **364**, 370
„ della Vita . „ 370
San Domenico . . „ **357**, **368**, **369** 372
San Giacomo . . . „ 342, **350**, 352
San Martino . . . „ 372
San Martino Convento . „ 352, **355**

Bologna
San Mattia . . . pag. 365
San Petronio . . . „ 342, 346, **347**
San Pietro . . . „ **371**, 372
Santo Stefano . . . „ 365
Chiostro di San Procolo . „ 370
Collezione Acquaderni . „ 369
„ Merlani . . „ 365
„ Pini . . „ **348**, 352
„ Podio . . „ **171**, **173**, 184 187
„ Sanguinetti . „ 341, **342**
„ Seracchioli . „ 341, **343**
Monumento a Vittorio Emanuele . . . „ 112
Museo Civico . . . „ **344**
Museo d'arte industriale . „ **346**, **349**, 350
Palazzo degli Anziani . „ 355
„ Caprara-Orlèans. „ **356**, 360, **365** **367**, 370
„ Comunale . . „ **353**
„ Davia Bargellini „ **370**, 372
„ Grabinsky . . „ **361**
„ Grassi (Palazzo del Tribunale) „ 358
Pinacoteca . . . „ 448 (n), 595 598, 600
Università . . . „ 844

Borgo San Lorenzo
Compagnia delle Stimmate „ 589

Braunschweig
Galleria . . . . „ **280**, 282

Brescia
San Faustino e Giovita . „ 646
Cimitero . . . . „ **122**
Museo dell'Arte Cristiana „ 648

Bruxelles
Museo . . . . „ 777

Budapest
Museo . . . . pag. 227, 585, 702 **703**, 704, **787**

Cairo
Cimitero di Sayeda Nafîsah „ 605
Masciad di As-Sayeda Ruqqaya . . . „ da **605** a **628**
Mausoleo di Muhammad al Ga'fari . . . „ da **628** a **632**
Mausoleo di Sayeda Atika „ da **628** a **632**
Moschea di al-Azhar . „ 614
„ di al-Hâkim . „ 619
„ di Hussein . „ **606**
„ di Ibn-Tulun . „ 619
Museo d'Arte Araba . „ 608, 612
Università Islamica di Al-Azhar . . . „ 620

Camogli
Cimitero . . . . „ **406**, **407**

Carmignanello
Chiesa . . . . . „ **456**, **457**

Carpi
Collezione Foresti . . „ **183**, 369

Carrara
Accademia . . . „ 569, 576, 578

Càsole d'Elsa
Chiesa . . . . . „ 763

Castello (Firenze)
Villa Reale . . . . „ 272

Castiglion d' Olona
Collegiata . . . „ 635, 638, 640

Cellore d'Illasi
Chiesa . . . . . „ 240, 242, **243**

Centula
Chiostro . . . . . „ 758

Chólulan (Messico)
Piramide . . . . „ 550

Cividale del Friuli
Altare del Duca Ratchis „ 746
San Giovanni . . . „ **735**, 748, **752** **753**
Santa Maria in Valle . „ 735, 752, 753 755
Tempietto Longobardo . „ da **735** a **759**

Clusone (Bergamo) . . pag. 641

Colonnata (Firenze)
Chiesa parrocchiale . „ 524

Como
Palazzo Volpi . . . „ 694

Cremona
Duomo . . . . . „ **472**, **473**, **475** **476**, 499

Doccia
Manifattura Ginori . . „ da **450** a **466** da **523** a **538**

Dresda
Galleria . . . . . „ 181, 282, **285** **706**, **709**

Dublino
Collezione Bodkin . . „ 96

Empoli
Collegiata . . . „ 585

Fabriano
Collez. Agabiti-Rosei . „ 252, **253**

Ferrara
San Francesco . . „ 710 (n)

Firenze
Accademia di Belle Arti „ 588
Archivio di Stato . . „ 466 (n)
Banca d'Italia . . „ 112
Biblioteca Nazionale . „ **375**
„ Riccardiana . „ **374**
Battistero . . . „ 471
Carmine . . . . „ 640
San Giuliano a Settimo (presso Firenze) . . „ 633, da **636** a **641**
Santa Maria a Novoli (presso Firenze) . . . „ 641
Santa Croce . . . „ 215, **331**
San Lorenzo . . . „ 322, 524
Santa Lucia . . . „ 763
Santa Maria Novella . „ 256, 722
Collezione D'Ajeta . . „ **530**
„ Finaly . . „ **377**
„ Ginori . . „ **463**, **525**, **537**
„ Ojetti . . „ 341, **345**, 688 694

Firenze

Collezione Salvatori . pag. 166
,, Uzielli - De Mari . . ,, **781**
Galleria dell'Accademia . ,, 585, 588
,, d'Arte Moderna ,, **111**, 116, 272
,, Buonarroti . ,, **685**, 692
,, Corsini . . ,, 462, 704, **705** 710 (n) 777
,, Pitti . . ,, 96, 250, **251** **252**, 272, 588 588
,, degli Uffizi . ,, 18, **31**, **33**, **35** **36**, **37**, **39**, **41** **43**, **45**, **109** 247, **250**, 264 272, 288 (n) 475, **512**, **513** 514, 516, 520 **783**, 792 (n) 788, **790**
Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe ,, **445**, **446**, **447** da **584** a **604**
Giardino di Boboli . . ,, 272
Loggia della Signoria . ,, 272
Museo Etnografico . . ,, **542**, 546, 564
,, Nazionale . . ,, 272, **761**, **767** 770
,, dell'op. del Duomo ,, 121
Palazzo Horne . . ,, 447, **600**, 602
,, Pitti . . . ,, 272, 588, 594 722
,, ,, Mostra del '600 e del '700 . . ,, 92, 96, 108 186, 188, 245 262, 264, **279** 282, **284**, 424 440, 447, 502 584, 585, 595 604, 698, 704 777, 784, 792
Palazzo Pitti, Mostra della legatura . . . ,, da **373** a **395**
Piazza della Calza (Porta Romana) . . . ,, 588

Firenze

Piazza Santa Croce, Palazzo dell'Antella . . pag. 588
Poggio Imperiale (presso Firenze, ex Villa Granducale) . . . ,, 788, **791**

Genova

Accademia Ligustica . ,, **521**, 522
Santi Cosma e Damiano ,, 508
Collezione Bò . . ,, 516, **517**, 520
,, Durazzo . ,, 449
,, Caviglia . . ,, **284**
Galleria Permanente . ,, **506**
,, Ravasco . . ,, **509**
Ospedale di Pammatone . ,, 516, 522
Palazzo Bianco . . ,, **338**, 340, **441** **444**, 447, **448** **449**, **504**, **514** **515**, 516, **518** **519**, 520, 522
Palazzo D'Oria 522
,, Reale . . ,, **507**, 510, 520
,, Rosso . . ,, **503**, **505**, 510

Germiguy-dès-pres

Basilica . . . . ,, 746, 756

Ghelat (Mingrelia)

Convento . . . ,, 230

Gotha

Landesmuseum . . ,, 295, 298, 300

Grado

Sant'Agata . . . ,, 756

Haghia Triada (Creta)

Palazzo . . . . ,, 211

Impruneta (Firenze)

Chiesa . . . . ,, 588

Khufu (Messico)

Piramidi . . . . ,, 550

Larchmond (New Jork)

Collezione Boross 282, **283**

Leffe (Bergamo)

San Martino . . . .. da **641** a **648**
San Michele . . . ,, 641

Limburgo

Reliquiario . . . pag. 227

Lipsia

Collezione Platky . . „ 282

Londra

British Museum . . „ 564
Collezione Borenius . „ **95**
„ Burns . . „ 99, **101**
„ Colnaghi . „ **97**, **105**
„ Cook . . „ **108**
„ Douglas. . „ **106**, **107**, 108
„ Duca di Wellington . „ 467
„ Gutekunst . „ **105**, 108
„ H. Harris . „ **94**, 96
„ Kent . . „ 96, **99**
„ Maynard . „ 96, **102**, **103**
„ Methuen . „ 96
„ Nichols . . „ 96, **100**

Londra

Collezione Owen Fenwich „ **104**, 108
„ Spencer Churchill . „ **93**, **261**, 262
Hampton Court . . „ 96
Museo Etnografico . . „ 541
Museo Victoria and Albert „ **684**, **687**, 692 694
National Gallery . . „ 569, 572
San Paolo . . . „ 322
South Kensington . . „ 18

Madrid

Museo del Prado . . „ 96, 262, 436 664, 784

Mantova

Casa Cavriani . . „ **185**, **186**, **187**
San Barnaba . . . „ 172, **177**, 181 188
Santa Maria della Carità „ 172, 187, 188
San Martino . . . „ 172
Collez. Pesenti Nodari . „ **175**
Palazzo d'Arco . . „ **178**
„ Ducale . . „ **170**, 176, 182 184, **696**, **697** 698, **699**, **701** 777, 788

Santa Maria D'Aurona (Milano) . . . . pag. 482

Messico

Collezione Christy . . „ 548
„ Dorenberg . „ 564
„ Ribemont-Dessaigne . „ 556, **557**
„ D. Senck . „ 564
„ Soluguren . „ 548, **561**, **562**
„ Uhde . . „ 548
Museo . . . . „ da **543** a **566**
Tempio dello Scudo . „ 550
„ della Tigre . „ 550

Milano

Biblioteca Ambrosiana . „ **451**
Casa Bagatti Valsecchi . „ 494
„ Borromeo . . „ 494, 501
Castello Sforzesco . . „ **435**, 440, 462 da **482** a **501** 485, 494
Sant'Ambrogio . . „ 482
San Satiro . . . „ 494
Collezione d'Ancona . „ **443**
„ dall'Acqua . „ **57**
„ Beltrami . „ 437
„ Botta . . „ **439**
„ De Angeli . „ **426**, **427**
„ Gussalli . „ **482**, 488, 500
„ Litta Modigliani . . „ **54**
„ Mayno Vassalli . . „ **64**
„ Negroni Prato Morosini . „ **55**
„ Redaelli . „ **437**
„ Sola . . „ **52**
„ Viganò . . „ **431**, **432**, 438
Galleria d'Arte Moderna. „ **61**, 116
Monum. a Napoleone III „ 112
Museo Poldi Pezzoli . „ **53**, **425**, 438 **690**, 694
Palazzo Reale. . . „ 195, **196**, **197** 198, **199**, **200** **201**, **202**, **203**

Milano
Pinacoteca di Brera . pag. **56**, **58**, **59**
60, **62**, **63**
65, **66**, 252
257, 319, **337**
440, 467, 598

Monaco
Glyptoteca . . . . „ 372

Monsummano
Chiesa della Madonna . „ 588

Montalcino
Seminario . . . . „ **775**, 776

Montauban
Museo Ingres . . . . „ da **633** a **635**
640

Monte Berico
Monumento ai Caduti . „ **115**

Montepertuso (Murlo) . „ **770**, 776

Monza
Cattedrale . . . . „ 272

Mosca
Cattedrale dell'Arcangelo
Michele . . . . „ 230

Mossul
Palazzo di Hatra . . . „ 624

Napoli
Collezione Balzo . . . „ 15
Monte Oliveto. . . . „ **23**
Museo Nazionale . . „ 640
Museo di San Martino . „ **49**
Santa Maria a Cappella
Vecchia . . . . „ **21**, 479, 522

New Jork
Museo Etnografico . . „ 541

Northwick Park (Worcester)
Castello . . . . . „ 92

Oaxaca (Messico)
Museo . . . . . „ **547**, **549**, 525
556

Ochicalco (Messico)
Tempio . . . . . „ 546

Orvieto
Duomo . . . . . „ 220

Palenque (Messico) . . pag. 546

Palermo
Museo Nazionale . . . „ 478, **480**, **481**

Palestrina (Roma)
Santa Rosalia . . . . „ 692

Papantla (Messico) . . . „ 551

Parigi
Biblioteca de l'Ecole Polytecnique . . . . „ **391**, 394
Biblioteca di Sainte Geneviève . . . . . „ **387**, **388**, 390
Biblioteca Nazionale . „ 500
Camera dei Deputati . „ 556
Casa di André Gide . „ **723**
Collezione Belin . . „ **384**
„ Schlichting . „ 14
Museo Arti Decorative . „ 730
„ Carnavalet . . „ 743
„ Etnografico . . „ 541
„ del Louvre . . „ 14, **16**, **17**
18, 20, 76
96, 108, **162**
165, 262, **302**
303, **304**, **305**
326, **334**, **335**
372, 436, 671
„ del Lussemburgo . „ 730
Scuola Nazionale Superiore di Belle Arti . . „ 306
San Sulpizio . . . . „ 714
Trocadero . . . . „ 563

Pavia
Santa Maria delle Cacce. „ 748
Monastero di San Pietro
in ciel d'oro . . . „ 482

Petraia (Firenze)
Villa Reale . . . . „ 272

Pietroburgo
Gallerie dell'Ermitage . „ **510**, **511**, 514
516, 520, 522
(n) **708**, 777
778, **780**, **782**
784, **789**, 792

Pisa

Santa Caterina . . pag. 5
Museo Civico **4**, 5, **6**
10, **11**, **12**
Seminario Vescovile **5**, **6**, **7**, **8**, **9**, **13**

Pistoia

Sant'Andrea **764**
San Domenico 588

Poggio a Cajano

Villa Reale 272

Pompei 475

Possagno 266, 467

Praga

Galleria 181

Prato

Duomo 121

Quedlinburg

Abbazia 230

Ravenna

Battistero degli Ortodossi .. 746
Sant'Apollinare in Classe .. 746

Remetalce (Messico) . .. 479

Revere

Chiesa Parrocchiale . .. 166

Richmond

Collezione Cook **108**

Roma

Accademia di San Luca . .. **315**
Archivio di Stato **392**, **393**
Biblioteca Angelica. . .. **380**
,, Casanatense . .. **389**
,, del Senato . .. 714
Campidoglio 479
Sant'Adriano 251, **255**
Sant'Andrea della Valle . .. 688
Santi Apostoli. 268, **270**, **313**
314, 318
Santa Caterina a Magnapoli .. 688
Santi Cosma e Damiano .. 688
Santa Croce in Gerusalemme. . . . ,, 710

Roma

Santi Domenico e Sisto . pag. 602
San Francesco in Trastevere 164
San Giovanni in Laterano .. 415, **675**, **677**
686, 688, 742
San Grisogono. **679**, 688
San Lorenzo in Lucina . .. **678**, 688
Santa Lucia alle Botteghe Oscure 688
San Luigi dei Francesi . .. 688
San Marcello **683**, 688
Santa Maria degli Angeli .. 289, **291**, 295
688
Santa Maria Antiqua . .. 741, 746
Santa Maria in Aracoeli. .. **673**, 686
Santa Maria in Campitelli .. 692
Santa Maria della Carità. .. 165
Santa Maria Magggiore . .. 682, 686
Santa Maria della Minerva .. **672**
Santa Maria del Popolo . .. 686, 688, 694
Santa Maria della Vallicella 694, 706, 710
San Pietro in Montorio . .. 688
San Pietro in Vaticano . .. 143, 268, **271**
289, **316**, **317**
318, **320**, **321**
332, 471
San Pietro in Vincoli . .. 322
Santa Prassede 748
Santi Quattro Coronati . .. 748
Collezione Baglioni. . .. 165
.. Chigi 694
.. Lazzaroni. . .. **691**, 694
.. Moroli **376**
.. Principe Pignatelli d'Angiò. .. **379**, **386**
.. Pogliani **47**
.. Sangiorgi . .. **536**
Galleria d'Arte Moderna. .. **110**, **114**, **309**
327
.. Borghese **293**, **296**, **297**
299, 300, **339**
689
.. Doria. 264, 585
.. Nazionale **25**, **27**, **29**
246, **248**, **249**
262, 264, 652

Roma
Galleria Spada . . pag. 256, **258**
Istituto di Belle Arti . „ 306
Monumento a Carlo Alberto . . . . „ 112
Monumento a Garibaldi . „ 112
Monumento a Vittorio Emanuele . . . „ 123
Museo Capitolino . . . „ 479, **656**
Museo di Villa Giulia . „ da **69** a **91**
„ Preistorico ed Etnografico . . „ 563, 566, (n)
„ Vaticano . . „ **325**
Palazzo Barberini . . „ 262
„ Farnese . . „ 595, 718
„ Pallavicino Rospigliosi . . „ 588
„ Rondanini . . „ **116**, 122
„ Torlonia . . „ **327**
Studio del Canova . . „ **333**
Via San Giacomo . . „ **333**
Villa Medici . . . „ 300

Roncade
Monumento ai Caduti . „ da **793** a **796**

San Gemignano
Collegiata . . . „ 774

San Leucio (Colonia di) . „ 523

San Lucchese (Poggibonsi)
Chiesa . . . . „ **771**, **773**

San Vincenzo al Volturno
Cappella . . . . „ 746

Settignano (Firenze)
Villa Berenson . . „ **724**, **725**, 726

Sèvres . . . . „ 425, 530, 532

Siena
Biblioteca . . . „ da **227** a **239**
Chiesa della Pantera . „ 772
Duomo . . . . „ 768
„ (Museo dell'opera) „ **765**, **769**
Galleria . . . . „ 763, 768, **772**, **774**, 776
San Domenico . . „ 776
San Martino . . . „ 772
San Niccolò . . . „ 772

Siena
Santi Quirico e Giuditta pag. 741
Santuccio . . . „ 774

Solarolo
Municipio . . . „ 369

Sturla
Chiesa di San Girolamo . „ 514

Spalato
Duomo . . . . „ 230

Termini Imerese
Museo Comunale . . „ 475, **476**, **477**

Todi
San Fortunato. . . „ 640

Torrechiara
Castello . . . . „ 490

Torino
Biblioteca Nazionale . „ **381**, 388, 488
Galleria Albertina . . „ 246, **247**, **259**
Museo d'Antichità . . „ **544**, 548, **560**, 561, 563
Museo Civico . . . „ 657
Palazzo Reale. . . „ 18

Trieste
Museo Civico Revoltella. „ 466, **468**, **469**, **470**, 652

Tula (Messico) . . . „ 552

Urbino
Museo Nazionale . . „ 140, **145**, 154, 158

Uxmal (Messico) . . „ 552

Venezia
Biblioteca Marciana . „ **142**. 149, 240, **378**
Chiesa dei Frari . . „ 288
Chiesa dell'Ospedaletto . „ 275, **276**, 288
Chiesa delle Terese . „ **276**, 286, **287**, 288, (n)
Redentore . . . „ 275
San Giorgio dei Dalmati „ **155**
San Marco . . . „ 158, 160, 230, **238**
San Marcuola . . . „ 792, (n)
Santa Maria Formosa . „ 139, 140

Venezia

Santa Maria del Giglio . pag. **279**, 288, (n)
San Pietro di Castello . „ 288 (n)
San Rocco . . . „ 698
San Salvadore. . . „ 288 (n)
San Silvestro . . . „ 288 (n)
Santo Stefano. . . „ **146**, **174**
Collezione Brass . . „ **179**, 182, **274**
286, **428**, **429**
438, **442**
„ Giovannelli . „ 784, **786**
„ Grassi . . „ 786
„ Hadeln . . „ 710, (n)
„ Marcello. . „ 142
Galleria dell'Accademia . „ 140, 166, **167**
169, 277, 652
779, 792, (n)
Monumento a Goldoni . „ 112
Museo Correr. . . „ **385**
Museo dell'Arsenale . „ **323**
Palazzo Ducale . . „ 18
„ Guillon - Mangilli „ da **189** a **195**
„ Porto. . . „ 288, (n)
„ Vidman - Foscari „ **281**, 282
Scuola della Carità. . „ da **138** a **106**
„ dei Carmini. . „ 288
„ di San Giovanni Evangelista . „ 140, **157**, 158
„ di San Giorgio degli Schiavoni . „ 158

Venezia

Scuola di San Rocco . pag. 288, (n) 436
„ di San Teodoro „ da **138** a **160**

Venzone

Duomo . . . . „ 158, **159**

Verona

Museo . . . . „ 240, (II), 604
San Bernardino . . „ 243
San Fermo Maggiore . „ da **239** a **244**

Versailles . . . . „ **693**

Vicenza

Casa Conti . . . „ 282, 286
Museo . . . . „ 188

Vienna

Chiesa degli Agostiniani . „ **268**, **328**, **329**
Galleria Liechtenstein . „ 262, 264, **265**
706, 792
Galleria di Pittura . . „ 181, 262, **263**
278, 703, **785**
Museo . . . . „ 154, 664
„ Etnografico . . „ 541

Volterra

San Pietro . . . „ 776

Volturno

Cappellina di San Vincenzo . . . . „ 746

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS
3 8198 317 946 927

THE
MASTER
ARTISTS